

ОМСКАЯ ГУМАНИТАРНАЯ АКАДЕМИЯ

А. А. Казаков

***АНТИНОМИИ МИРОВОЙ ЛИТЕРАТУРЫ
XX ВЕКА***

Монография

Омск
Издательство ОмГА
2019

УДК 159.9
ББК 83.3(0)6
К14

Рецензенты:

В. С. Киселёв, доктор филол. наук, профессор кафедры русской и зарубежной литературы Томского государственного университета

М. А. Хатямова, доктор филол. наук, профессор кафедры истории русской литературы XX в. Томского государственного университета

К14 Казаков А. А. Антиномии мировой литературы XX века : монография. – Омск : Изд-во ОмГА, 2019. – 228 с.

ISBN 978-5-98566-179-8

В книге рассмотрены антиномии психологического и антипсихологического, неоромантического и неоклассического в мировой литературе XX в. Художественный материал этого столетия сопротивляется инерции нашего обыденного мышления, требует герменевтического усилия. Без специального труда понимания мы не сможем ответить на значимые вопросы этого времени. Каков смысловой статус жалкого и униженного страдания современного человека (Кафка)? Как собрать человека из распавшихся мгновений отдельных переживаний (Пруст)? На что опираться художнику, отказавшемуся от красоты, добра и истины (авангард)? Зачем нужен современный поэт, если уже были Данте и Шекспир (неотрадиционализм)?

Для исследователей мировой литературы XX в., студентов и преподавателей гуманитарного профиля, а также для всех интересующихся литературой, вопросами сущности искусства и оснований человечности нашей жизни.

Печатается по решению редакционно-издательского совета
Омской гуманитарной академии

Ответственность за точность приведенных данных, аутентичность цитат,
а также за соблюдение законов об интеллектуальной собственности
несет автор.

ISBN 978-5-98566-179-8

© Омская гуманитарная академия, 2019
© А. А. Казаков, 2019

ОГЛАВЛЕНИЕ

ВВЕДЕНИЕ	4
1. АНТИНОМИЯ ПЕРВАЯ: ПСИХОЛОГИЗМ – АНТИПСИХОЛОГИЗМ (ЧЕЛОВЕЧЕСКОЕ – НЕЧЕЛОВЕЧЕСКОЕ).....	14
1.1. Опыт нечеловеческого в творчестве Франца Кафки.....	14
1.2. М. Пруст в поисках утраченного человека	64
1.3. Итоги первой антиномии	117
2. АНТИНОМИЯ ВТОРАЯ: НЕОРОМАНТИЗМ – НЕОКЛАССИЦИЗМ (ГЛУБИННАЯ ТЬМА – СВЕТЛЫЕ СУЩНОСТИ)	123
2.1. Авангард как предел романтизма.....	123
2.2. Возможность классического	176
2.3. Итоги второй антиномии.....	212
ВМЕСТО ЗАКЛЮЧЕНИЯ	218
Библиографический список.....	219

ВВЕДЕНИЕ

Автор этой книги не претендует на новое слово в освещении историко-литературного аспекта литературы XX в. – в большей степени здесь воспроизводятся сведения, уже известные по трудам других исследователей или общедоступной биографической и справочно-энциклопедической литературе.

В данной работе предлагается *герменевтический* взгляд на знакомые литературные и историко-культурные факты.

Мировая литература XX в. (наше внимание будет сконцентрировано на первой половине столетия) – предмет изучения, достаточно специфичный по своей природе. Хотя со времени написания и публикации многих произведений прошло около века и большинство изучаемых нами авторов этого времени доказали своё право на звание выдающихся писателей, подчёркнутая неклассичность, антиклассичность и даже антикультурность многих из них предполагает, что при знакомстве с этим материалом читатель не только сталкивается с новыми фактами, текстами, историко-культурными проблемами, но и вынужден менять свои представления о том, что такое литература, что такое художественное произведение, что такое собственно сам процесс чтения. Сто лет, которые прошли со времени написания этих текстов, не облегчат нашей задачи: произведения этого периода не стали для широкой аудитории чем-то привычным и усвоенным.

В данной работе даётся попытка герменевтического освоения некоторых смысловых сюжетов – без адаптации, без перевода на языки знакомого и проверенного, с сохранением, по возможности, *инакового* характера предлагаемых в первой половине XX в. моделей человека и мира.

Попробуем очертить наиболее общие причины *инаковости* художественного опыта выбранного периода.

Специфика эпохи

XX век – это время глубочайших потрясений, катастрофических перемен. Это эпоха мировых войн, революций, «великих депрессий» и тоталитарных диктатур. Новые обстоятельства требуют нового искусства, «современного» (модерн), а может быть даже «искусства будущего» (футуризм), идущего «вперед» всех (авангард).

Для большинства людей начала XX столетия линией разрыва стала Первая мировая война (1914–1919 гг.), которая породила «потерянное поколение», выразившее общемировую дезориентацию – ту самую «потерянность». Но будет ошибкой считать войну причиной разрушения старого уклада жизни (несмотря на то, что именно так расценивало происходящее большинство людей того времени): военная катастрофа стала следствием уже случившегося слома. Проверить это можно с помощью простого мысленного эксперимента. Зададим себе вопрос: если бы войны не было, продолжало бы человечество жить по правилам минувшего XIX века, без революций, оружия массового поражения, технической эскалации, политического экстремизма и тоталитаризма? Очевидно, что это не так, и время необратимо изменилось по более глубоким причинам.

Начало XX в. (1910–1920-е гг.) переживается как время глубочайшего историко-культурного кризиса эпохального масштаба: заканчивается историческая эпоха Нового времени (речь идёт об отрезке на шкале «Античность – Средние века – Новое время»). Обнажается исчерпанность прежнего уклада жизни, который казался в конце XIX столетия сложившимся навечно и воспринимался как последний этап всемирной истории (только люди, считающие свою эпоху последней, своего рода венцом истории, могут называть её «Новое время» – что после «нового»: «новейшее», а потом «самое новейшее», а потом «еще новее, чем самое новейшее»?). Нужно иметь в виду, что советская идеологема «новейшее время» в XX в. общемирового хождения не имела, да и сама она предполагала не совсем характеристику

этого времени, а принцип исторического опережения, заглядывания в будущее «передовым советским народом».

Но вот оказалось, что Новое время не последняя эпоха, оно не воцарилось навечно и в начале XX в. себя исчерпало. Вместе с нововременным укладом жизни разрушаются и *гуманистические ценности*, бывшие в его основе.

Во-первых, сходит на нет вера в человека, в его центральное положение в структуре реальности, в то, что мир создан по человеческим законам, для человека, как его дом. Приходит осознание того, что мир не определяется человеком как абсолютной мерой, а имеет инаковую, нечеловеческую природу. Человек здесь случайное, маргинальное существо. В некотором смысле *сам человек нечеловечен*. Х. Ортега-и-Гассет назвал дегуманизацию искусства одной из ключевых особенностей времени¹.

Во-вторых, под удар попадает производная от веры в человека – вера в разум, в разумность, познаваемость мира и самого человека, во всесилие рациональной науки. XX век – время интереса к иррациональному, бессознательному, в духе философии Ницше, психоанализа Фрейда и Юнга, время реабилитации средневековой и восточной мистики, мифологической архаики.

В-третьих, разрушается производная от веры в разум – вера в прогресс, в поступательное движение человечества к лучшему, к счастливому будущему. Теперь утверждается, что в лучшем случае история человечества циклична, состоит из периодической смены времён упадка и расцвета, в худшем же случае она полностью бессмысленна, бесцельна, никуда не ведёт.

Кризис рационализма выражается не только в мистицизме или интересе к бессознательному, но и, например, в появлении огромного числа антиутопий. Утопия в узком смысле слова, т. е. представление о счастливом будущем, построенном человеком (точнее, его разумом, наукой) – это мечта именно Нового времени, строящаяся на вере в человека, разум и прогресс. Новое время

¹Ортега-и-Гассет Х. Дегуманизация искусства // Ортега-и-Гассет Х. Эстетика. Философия культуры. М. : Искусство, 1991. С. 218–260.

закончилось – и его утопии подвергаются критике. И если наука – венец человеческого разума – раньше была надеждой человечества, то в антиутопиях Хаксли и Оруэлла она становится инструментом чудовищного порабощения, страшной угрозой.

Общим свойством наступившего исторического безвременья можно считать распад.

Распалась классическая триада *Истина=Добро=Красота*. Раньше, во-первых, в эти ценности верили, во-вторых, воспринимали их как нечто неразрывное (то, что истинно, то одновременно прекрасно и связано с добром, и наоборот). Теперь стало возможным искусство, в котором сохранена только одна ценность, в частности красота (в ущерб разумному и этическому) – в качестве примера можем вспомнить эстетство импрессионизма. А может остаться добро (вне разумное и внеэстетическое) – таков экспрессионизм. Наконец, возникло искусство последовательно абсурдное, антиэтическое и антиэстетическое – авангард.

Распад целостности пронизывает все уровни, от глубинного до поверхностного: раскололся мир, образ человека (и телесный, и душевный), художественный текст, само слово (стали возможны стихи без слов, строящиеся на основе морфем или вообще отдельных звуков, как в некоторых произведениях футуризма и дадаизма).

Литературный процесс тоже оказывается лишённым целостности, пёстрым, многовекторным. Сама ситуация кризиса оценивалась разными направлениями по-разному. Для одних это страшная катастрофа, экзистенциально затрагивающая их самих (Г. Гессе, Т. С. Элиот и др.). Другие, например авангардисты, этот кризис приветствуют, их собственная программа предполагает разрушение старого мира. Для одних наступивший кризис – это проблемы одного «потерянного» послевоенного поколения, для других – «закат» всей Европы (О. Шпенглер). Для третьих это вообще не кризис: наиболее беспросветные в духовном отношении 1920-е гг. – это одновременно «золотые двадцатые»,

время противоречивого расцвета, «эпоха джаза» (ср.: в России – десятилетие нэпа с таким же странным нездоровым расцветом).

Такая расколотость литературного самосознания и заставляет выстраивать художественный материал в рамках данного труда вокруг миромоделирующих *антиномий* эпохи.

Ощущение качественного перелома было общим для всех. Это эпоха межвременья, время после гибели старых богов и до рождения новых. Одно из наиболее важных самоопределений XX века – «новое Средневековье» (как уже говорилось, всё человечество вовсе не видело в этом столетии продолжения прогресса, «новейшего времени»).

Средневековье – «старший брат» XX столетия – завершилось, когда гуманистические ценности, разум победили средневековую иррациональность. Теперь приоритеты вновь поменялись.

Относительное соответствие средневековой модели можно видеть и в приходе новых варваров, орд, чуждых прежней культурной традиции. Только теперь это не другие народы, как было во время гибели античности, а своего рода социальные варвары – представители массовой культуры (то, что Ортега-и-Гассет назвал «восстанием масс»²).

Появление массового человека тоже стало значимым изменением. Простой человек больше не является частью *народа* – духовной целостности с единым укладом жизни и общими ценностями, которые передаются из поколения в поколение и не меняются веками. Теперь человек оказывается частью *массы*. Ценности и представления о смысле и цели существования больше не передаются от отцов в рамках многовековой традиции, а произвольно порождаются, а значит, становятся относительными и необоснованными. Потеря смысла и цели жизни перестаёт быть проблемой избранного меньшинства. Ценностная дезориентация, пусть и в разных формах, теперь затрагивает абсолютно всех. В это время появляется также разделение литературы на массовую

² Ортега-и-Гассет Х. Восстание масс // Ортега-Гассет Х. Избранные труды : [пер. с исп.] / сост., предисл. и общ. ред. А. М. Руткевича. 2-е изд. М. : Весь Мир, 2000. С. 43–163.

и элитарную. «Нормальной» литературы для достаточно многолюдной лучшей части всего народа больше нет.

Новые принципы искусства

В ходе случившегося в это время пересмотра приоритетов переоценивается и наследие Средневековья. Для Нового времени был характерен некий эгоцентризм: европейская культура воспринималась как нормативный образец. Все, кто писал, рисовал, ваял, музицировал не по европейским правилам этого времени, считались не умеющими этого делать (например, если в средневековой иконописи нет изобразительной перспективы, то есть зрительных эффектов приближения и удаления, то с точки зрения нововременного культурного эгоцентризма это признак некой недоразвитости).

Европейская культура XX в. пытается преодолеть эту ограниченность, учится постигать Иное, в том числе в искусстве. Реабилитируются искусство Средневековья, готика, барокко, по-новому оценено восточное искусство.

Представители искусства XX в. видят связь собственных художественных поисков со Средневековьем («Я родился под конец Нового времени, незадолго до первых примет возвращения средневековья»³, – пишет Г. Гессе), с эпохой барокко (Т. С. Элиот «воскрешает» Джона Донна и метафизическую поэзию, испанские поэты «поколения 1927 года» – Луиса де Гонгору). Экспрессионисты называют свою поэзию «варварской», т. е. лежащей вне классической античной традиции, продолжением которой мыслило себя гуманистическое искусство Нового времени.

По следам этого художественного переосмысления идёт и научное изучение реабилитированных эпох и культурных ареалов. Яркий пример – переоценка древнерусской (то есть именно средневековой) литературы в трудах Д. С. Лихачёва, созданных не в историко-культурной пустоте, а именно в контексте духа Нового Средневековья.

³Гессе Г. Краткое жизнеописание // Гессе Г. Собрание сочинений : в 8 т. Т. 7. М. : Прогресс – Литера ; Харьков : Фолио, 1995. С. 45.

Внутренняя периодизация первой половины XX в. требует выделить две значимые хронологические вехи. 1910–1920-е стали временем качественного слома, художественной революции, торжества модерна, неоромантизма, моментом расцвета авангарда, «дегуманизации искусства», «потерянного поколения», интереса к бессознательному, мифу. 1930–1940-е были временем «ответа» на модернистскую революцию, синтеза реализма и модернизма, десятилетиями неотрадиционализма и неоклассицизма, преодоления проблем «потерянного поколения», программной гуманизации мифа (например, у Т. Манна).

Сущность времени определяют именно события 1910–1920-х гг. Этим не преуменьшается значение того, что сделано в рамках второго временного отрезка – возможно, духовные результаты 1930–1940-х более значимы, – но неоклассицизм этого времени был именно *неоклассицизмом*: гуманизм, традиция, классичность больше не могли быть наивными – они требовали осознанности, нуждались в том, чтобы заново были определены их бытийные основания, сама возможность их существования. И эта необходимость доказывать собственную бытийную правомочность вызвана именно опытом предшествующего временного отрезка, художественной революции, эстетического подрыва основ 1910–1920-х гг.

Центральным явлением в искусстве 1910–1920-х гг. был модерн. Строго говоря, модерн становится значимым явлением примерно с 1880-х гг., а первые одиночные опыты в этом направлении появляются ещё раньше (основоположник символизма Малларме начинает писать с 1860-х, то есть тогда же, когда, например, Н. А. Некрасов изучает крестьянскую Россию в поэме «Кому на Руси жить хорошо»), но именно новый век стал временем торжества этого направления. В 1910–1920-е модерн уже не просто школа искусства – это новое всеобъемлющее мировоззрение, это *название эпохи*.

В двух словах пафос этого нового мировоззрения (может быть, немного утрируя) можно выразить так: модерн показывает,

что мир совсем не такой, каким его видел добропорядочный буржуа XIX в., это не что-то обжитое и понятное, не дом для человека. Это иррациональная загадка, мистическая тайна. И сам человек не что-то само собой разумеющееся, заведомо понятное – это тоже загадка, проблема, к которой пока не найдён подход.

Разрушение уверенности в том, что мир человекомерен, создан по человеческим законам и для человека, и связанное с этим крушение веры в разумность мира приводят к победе *абсурда*. Мир абсурден – это представление является краеугольным камнем модернистского мировоззрения в момент его высшего расцвета и торжества (в 1910–1920-е гг.).

Именно в это время максимально востребована формула Ф. Ницше «Бог умер». Эта формула не просто скандальный, провокационный тезис, а указание на то, что исчезло трансцендентальное основание (трансцендентное – запредельное, внеположное, находящееся вне нашего кругозора; трансцендентальное – запредельное, которое влияет на нас, полностью определяет нас, оставаясь вне кругозора). Больше нет обоснованности нашего мира в существенном, неслучайном, вечном, у нас больше нет корней на небе. А значит, нет возможности говорить о смысле, цели существования – мы в этом мире существуем случайно, не нужны реальности. Мы в этом мире *ни к чему*.

Абсурд может определять мировоззрение по-разному. Модернисты переживают «смерть Бога» всерьёз, драматично, со страхом и трепетом; постмодернисты, которые придут во второй половине XX в., наоборот, будут видеть в исчезновении трансцендентального основания повод для несерьёзной игры: если мир абсурден, играть можно абсолютно со всё́м, нет ничего святого, запретного.

Абсурдность и иррациональность модерна не сводятся к отрицанию рационального и гуманистического. Для модерна характерен положительный пафос открытия новой истины. Модернисты, как и искусство Нового времени, тоже претендуют на то, что открыли правду, подлинную реальность (что они реалистичнее

реализма). То, что они увидели на страшной, абсурдной изнанке мира, – это и есть правда.

Для постижения этой истины нужно новое зрение – его функцию выполняет *миф*. Модернизм подчёркнуто мифологичен. В творчестве Ф. Кафки, Дж. Джойса, У. Фолкнера, Т. Манна и других мы видим формирование и развитие новой важной жанровой структуры – романа-мифа.

В XX в. происходит реабилитация мифа, связанная и с кризисом рационализма, и с упомянутым выше преодолением наивного эгоцентризма Нового времени и признанием других вариантов творчества и мышления. Новое столетие отказывается от представления о мифе как о фантазии дикого человека, не имеющего науки и подменяющего знания вымыслом (это будто бы и является содержанием мифа; заметим, что этот предрассудок XIX в. почему-то до сих пор сохраняется, например в школьной программе, невзирая на весь опыт XX в.).

Теперь миф признаётся как полноценная модель реальности, альтернативная науке (что-то по силам научно-рациональному познанию и не по силам мифу, что-то наоборот). В первую очередь миф востребован при освоении иррационально-бессознательного – эту функцию он и выполнял с самых древних времён существования человечества.

По следам реабилитации мифа в культуре возникают научные труды по его изучению, от Леви-Брюля, Кассирера, Фрейденаберг до Леви-Стросса и др.

В искусстве актуализация мифа в первую очередь происходит в 1910–1920-е гг. В ходе торжества модерна этот феномен стал важнейшим инструментом дегуманизации искусства, но миф в переосмысленном виде важен и за пределами модерна, в контексте неотрадиционализма и близких к нему явлений, нацеленных на новое очеловечивание реальности (Т. С. Элиот, поздний Т. Манн).

Вновь мы видим, что именно новое искусство и его революционные художественные достижения определяют тенденции

первой половины XX в., вне зависимости от того, *что* оставит большой след в искусстве с эпохальной точки зрения: модерн или неоклассицизм и неотрадиционализм. Это похоже на структуру художественного произведения: несмотря на то, насколько важен для автора «положительный» герой, сюжетную интригу всегда определяет «отрицательный» (это уподобление не полностью условно, и дело здесь не в оценочном измерении положительного и отрицательного – намного важнее определяющая роль «тьмы», порождающего хаоса в неоромантизме, модерне и, следовательно, в персонаже, ответственном за генерирование сюжетных обстоятельств).

Так в общих чертах можно представить сюжетную интригу литературного процесса первой половины XX в.

1. АНТИНОМИЯ ПЕРВАЯ: ПСИХОЛОГИЗМ – АНТИПСИХОЛОГИЗМ (ЧЕЛОВЕЧЕСКОЕ – НЕЧЕЛОВЕЧЕСКОЕ)

1.1. Опыт нечеловеческого в творчестве Франца Кафки

Нечеловеческое в экспрессионизме

Кафка существенным (но не исчерпывающим) образом связан с экспрессионизмом.

Экспрессионизм в наибольшей степени выражает дух модерна в канун его торжества, в 1910–1920-е гг. Это направление – апофеоз нового ощущения нечеловечности мира, дегуманизации культуры. И в этом качестве он важен если не как исток, то как важный фон художественного опыта Кафки.

Именно в рамках этого художественного направления вступает в свои права миф как специфическое новое зрение, основной инструмент эстетического освоения действительности в модерне. Художник Франц Марк, определяя задачи экспрессионистического искусства, утверждал, что художник должен ощущать в мироздании «его мистически-имманентную конструкцию». В его понимании искусство – «мост в мир духов, некромантия человечества»⁴. (Заметим попутно, что «мистическая ревизия», которую осуществляют экспрессионисты, предполагает акцент не на утончённо-духовном, платоническом, как это было, например, в символизме, – художников нового поколения интересует «чёрный», готический аспект мистического.)

В рамках гуманистической модели реальности, господствовавшей в контексте Нового времени, мир предстал как нечто очеловеченное, обжитое, существующее для человека, организованное по человеческим законам, рациональное и постижимое.

⁴См. : Poertner P. Liteatur-Revolution, 1910–1925. Bd. II. Mainz, 1961. S. 150.

С наибольшей силой это проявлялось в высшей точке этой эпохи, XIX столетии, и в искусстве реализма как его квинтэссенции. Для экспрессионистов, чья эстетика формируется в точке разложения нововременной модели реальности, мир есть нечто чудовищное, подавляюще колоссальное, чуждое человеку, иррациональное и абсурдное – Абсолютное Иное. Теперь объективная реальность – это нечто жуткое и нечеловеческое, говорящее с человеком на своём непонятном языке. Именно говорящее, притягательное к человеку – нужно постараться прочувствовать этот момент не как метафору, а как часть непосредственного опыта восприятия реальности.

Для понимания этого нюанса нам могут пригодиться идеи А. Ф. Лосева, который чуть позже (в 1930 г.) в «Диалектике мифа» сформулирует концепцию, предполагающую, что миф – это не фантазии неразвитого человека, неспособного объяснить мир рационально, научно (именно так понимает миф Новое время, реалистическая традиция). Напротив, как утверждает русский философ, мифическое обладает для носителя этого мироощущения максимально возможной онтологической весомостью и максимально реально (реальнее, чем материально-бытовое, житейское).

Тут остаётся лазейка для сохранения высокомерного отношения к мифу в духе Нового времени: дескать, сам мифологический человек может верить в реальность мифического измерения (например, в силу самообмана, самовнушения), но мы-то знаем, что это фикция, и т. д. Эта версия тоже расставляет ложные акценты. Дело в том, что мифологический человек обладает гораздо *более острым чувством реальности*, чем люди «реалистического» времени.

Попробуем почувствовать эту разницу на основе простой иллюстрации, примерим это к себе: мы *не видим* предметы вокруг нас как что-то насущно присутствующее, мы не обращаем внимания, что над нами потолок, под нами пол, вокруг нас именно эти предметы, а не другие. Вещи для «реалистического» человека выполняют исключительно служебную функцию и поэтому

инертны и немы, находятся в иной, менее существенной и полновесной части бытия: мы – здесь и сейчас, а предметы мира – где-то там, вдалеке.

Мифологическое же зрение предполагает, что предметы не безликие инструменты – они обладают бытийной полновесностью, они насущно присутствуют в кругозоре человека (мы напряжённо ощущаем, что над нами небо, под нами земля и т. д.). У вещей собственная жизнь, свой голос, который не заглушается «более важным» содержанием психики (как это происходит у нас).

Именно этот аспект мифологического мышления рационалистическая антропология Нового времени назвала, принципиально огрубляя, «анимизмом», то есть наивным одушевлением природы, – это, конечно же, тоже объяснялось «необразованностью» древнего человека, неспособностью объяснить мир научно. Но, конечно, ощущение живой реальности в мифе имеет гораздо более сложную природу.

В экспрессионизме чувство напряжённого присутствия вещей вокруг человека доводится до максимального предела. Вещи не просто насущно присутствуют – они экспрессивно обрушиваются на человека, предметы не просто обладают голосом – они кричат. От реальности нельзя отвлечься, уходя в себя: голос вещей чересчур громкий. Внутренняя территория личности потеряна, мы оказались выброшены в оглушающе кричащий мир нечеловеческой реальности.

Экспрессионизм в этом отношении является и выражением определённого момента – времени Первой мировой войны (1914–1919), – когда мир предстал именно как огромное чудовище, нечто абсурдное, иррациональное, вовсе не подчинённое законам человеческого разума и вместе с тем притязующее на человека, говорящее с ним на своём страшном языке. Реальность войны чувствуется чересчур остро, она гораздо более несомненна, чем даже реальность «я». Новое художественное направление связано с Первой мировой войной и тематически (война является предметом изображения во многих произведениях), и более глу-

бинным образом, становясь переломным моментом в судьбах экспрессионистов, драматически их переопределяя или трагически обрывая (например, Франц Марк погиб в печально знаменитом противостоянии под Верденом).

Экспрессионизм может считаться одним из ядерных явлений модерна ещё и потому, что для него характерна драматическая серьёзность, напряжённый пафос. Часто встречающиеся элементы профанации и фарса не делают это мир по-настоящему игровым и смеховым, поскольку здесь абсолютно исключена любого рода подлинная несерьёзность или легкомысленность. Абсурдность мира воспринимается с напряжённой болезненностью (даже в моменты кривляния и юродства), что, как говорилось во вводной части, очень характерно для модерна (в отличие от постмодерна с его игровым отношением к абсурду).

Экспрессионизм: смысл названия.

Что «выражает» искусство выразительности?

Expressio (лат.) буквально означает «выражение». Правда, русское слово «выражение» слишком нейтрально, лишено специфической энергетике, выразительной силы, которая здесь предполагается, собственно экспрессии. Наиболее точно будет определять экспрессионизм не столько как искусство выражения, сколько как искусство выразительности, выразительной силы.

Экспрессионизм – это эстетика неистовых образов, деформации художественной формы, искажения пропорций, специфической художественной бури (одна из школ экспрессионизма называлась «Штурм», т. е. «Буря»). Это эстетика предельного пафоса, крика (в рамках экспрессионизма формируется так называемая «драма крика»⁵), своего рода одержимости идеей. Когда в 1940-е гг. Томас Манн в романе «Доктор Фаустус» изобразил людей 1910–1920-х гг. как поколение, одержимое тёмной, хаотической силой, материалом стал прежде всего опыт экспрессио-

⁵ См.: Schrei und Bekenntnis. Expressionistisches Theater. Luchterhand Viel. Neuwied a. R., 1959. 1012 s.

низма (музыкальная концепция его героя – это додекафония Арнольда Шёнберга из «Синего всадника» – одного из наиболее значимых экспрессионистских сообществ).

Казимир Эшмид в манифесте «Экспрессионизм в поэзии» так определяет эстетику нового направления: «Великое трансформирующее вселенское чувство было направлено прежде всего против молекулярного дробления мира импрессионистов. Земля, бытие предстали как величественное видение, включавшее в себя людей с их чувствами. <...> Для этого необходимы были по-настоящему новые художественные формы. Должна была быть создана новая система мира, которая бы больше не имела ничего общего с питающейся лишь опытом системой натуралистов, которая не имела бы ничего общего с тем дроблённым пространством, создающим мимолётное впечатление, должна была быть создана система мира, которая бы выражала нечто во много раз большее, была бы подлиннее, а потому прекраснее»⁶.

Манифест Эшмида создавался относительно поздно, на закате экспрессионизма. А значит, сущность нового направления уже проступила достаточно ясно. Мы видим, что даже риторическая образность манифеста несёт на себе отпечаток, с одной стороны, пафоса, экспрессивности, «крика», с другой стороны, монументальности и гигантизма, присущих экспрессионизму.

Эшмид показывает, что экспрессионизм был своего рода реакцией на импрессионистическую эстетику. Другая точка отталкивания, обозначенная Эшмидом, – натурализм, по ряду признаков родственной импрессионизму: для него тоже характерны атомарность мира, локализация точки зрения (в данном случае это делается не на основе модернистского произвола, а в силу объективной эмпирической ограниченности, но для экспрессионизма это повод считать эти течения родственными) и т. д.

Итак, определяя свои принципы, экспрессионисты отталкиваются от импрессионизма, который к 1910–1920-м гг. стал уже

⁶Эшмид К. Экспрессионизм в поэзии // Называть вещи своими именами : прогр. выступления мастеров з.-евр. лит. XX века. М. : Прогресс, 1986. С. 305.

пройденным этапом эстетических поисков модерна. Созвучие названий двух важнейших направлений тоже вряд ли можно считать случайным. Оно, несомненно, указывает на полемическое отношение более позднего экспрессионизма к более раннему импрессионизму.

Если *expressio* означает «выражение» (эта латинская основа вошла в большинство европейских языков), то *impressio* переводится как «впечатление». В основе один и тот же корень *-press-* («печать», «давление» – ср. русские «пресс», «пресса», т. е. «печатная продукция»), но принципиально разным оказывается направление этого «давления». В импрессионизме движение идёт снаружи внутрь: нечто «впечатывается», «вдавливается», оставляет след в восприятии художника – и именно эти результаты субъективного восприятия (впечатления) становятся предметом отображения. В экспрессионизме движение идёт изнутри наружу: художник и предметы вокруг него стремятся выразить⁷, «выкрикнуть» свою внутреннюю тайну.

Материал восприятия в импрессионизме «овнутряется», пропускается через призму неповторимого субъективного видения, но сам по себе этот материал сугубо внешний: это нечто видимое и ощущаемое, причём видимое случайным образом (другой увидит иной набор случайных элементов). У художника нет выхода к сущности предмета: между человеком и предметом располагается впечатление, и только с последним (но не с самим предметом) может иметь дело художник.

Материал, художественно воспроизводимый в экспрессионизме, «овнешняется», выражается, экспрессивно выкрикивается, становится всеобщим достоянием. Но изначально это нечто внутреннее, сокровенная сущность человека или предмета (это, впрочем, не предполагает индивидуальности, уникальности этой глубинной сущности).

⁷ Корень *-раз-* / *-раж-* = «удар»: разить, поразить = ударить. «Раз» в счёте (раз, два, три...) – это удар по барабану во время маршировки.

Если в импрессионизме предметы мира теряют свой внутренний смысл, становятся непрозрачными ощущениями некоего субъекта (переживания субъекта важнее, чем смысл самих вещей), то экспрессионисты пытаются услышать голос мира вокруг себя (смысл вещей важнее меня и моих ощущений).

Как указывает Эшмид, две школы могут быть противопоставлены уже на основе разницы пространственно-временного масштаба изображаемого материала: импрессионизм интересуется точечным, атомарным, сиюминутным, мимолётным (именно такую природу имеет впечатление), а экспрессионизм – всемирным, всеобщим, вечным или захватывающим всё время от начала до конца (для произведений экспрессионизма очень характерны апокалиптические мотивы). Именно эта зримая пространственно-временная разница между импрессионистами и экспрессионистами обычно выделяется историками модерна как главное отличие между направлениями.

Но важнее и первичнее не это различие пространственно-временной парадигмы, а лежащие в основе эстетики двух школ принципы субъективизма и антисубъективизма. В подоплёке категории впечатления скрыта субъективная точка зрения созерцателя, получающего впечатление. В основе экспрессионистической эстетики выразительности лежит принцип *преодоления любой человеческой точки зрения*. Этот тезис настолько важен, что его следует рассмотреть отдельно.

Преодоление человеческой точки зрения

Начать следует с того, что субъективизму импрессионизма противопоставляется не реалистическая объективность, как это предполагает привычная система понятий. Крайняя форма эволюции реализма – натурализм – для экспрессионистов лишь вариация субъективизма, а не «научная» объективность, на что претендовали сами натуралисты. Натуралистический принцип опыта тоже предполагает субъективную ограниченность эмпирической точки зрения. В цитированном выше фрагменте из манифеста

Эшмида на одну доску ставятся «питающаяся лишь опытом система натуралистов» и «дроблёное пространство, создающее мимолётное впечатление» (т. е. мир импрессионизма).

Реалистическая (включающая и натурализм) система отсчёта порождена гуманистической культурой, а значит, любой элемент мира в ней несёт отпечаток человека как её основной меры. Объективизм – фикция. Сначала мир опознаётся как нечто подобное человеку, созданное для него, существующее по законам человеческого разума, а потом внутри этого антропоморфного мира выявляются будто бы объективные факты⁸.

Импрессионизм начинает разрушение реалистической псевдообъективности, но его тотальная субъективность, как кажется экспрессионистам, не позволяет преодолеть человека как точку отсчёта.

Художник Франц Марк (из «Синего всадника») так обозначит идеальную цель, к которой должно стремиться подлинное искусство, как его понимают экспрессионисты: «Искусство метафизично, будет таким, сегодня впервые может стать таким. Искусство освободится от человеческих целей и человеческой воли. Мы не будем больше писать лес или лошадь, как мы их увидели или как они нам показались. Мы напишем их такими, каковы они в действительности, какими лес или лошадь ощущают сами себя, их абсолютную сущность»⁹.

Увидеть истинную (то есть нечеловеческую, инаковую) сущность предметов, услышать нечеловеческий голос вещей и дать последним возможность проговорить свою сущность (абсурдную и иррациональную с нашей точки зрения) на своём языке, дать возможность миру *выразить* себя поверх ограниченности нашего восприятия – в этом наиболее существенный смысл принципа выразительности, экспрессивности, то есть понятия, которое дало название этому художественному направлению.

⁸ См. об этом: Гадамер Г.-Г. Философские основания XX века // Гадамер Г.-Г. Актуальность прекрасного. М. : Искусство, 1991. С. 16–25.

⁹ Цит. по: Недошивин Г. Проблема экспрессионизма // Экспрессионизм : сб. ст. М. : Наука, 1966. С. 20–21.

Такого рода стремление преодолеть человеческую точку зрения делает экспрессионизм выразителем духа своего времени, остро переживаемого момента «дегуманизации», слома гуманистической культуры Нового времени (как говорилось во вводном разделе, 1910–1920-е гг. воспринимаются именно как окончание исторической эпохи Нового времени). Потеря веры в центральное положение человека, в очеловеченность мира вокруг нас – веры, которая была в основе гуманистической культуры ушедшей эпохи, – переживается по преимуществу драматично, как страшная утрата, как катастрофа. Это ощущение утраты свойственно и экспрессионизму, но мы видим и другое: появляется интерес к неожиданно открывшейся тайне иррациональной, нечеловеческой вселенной, стремление дать ей возможность «выразиться» на её собственном гротесковом языке.

Конечно, желание написать лес или лошадь, «какими лес или лошадь ощущают сами себя, их абсолютную сущность», если воспользоваться формулой Ф. Марка, – это утопия (такого рода утопизм пронизывает экспрессионизм на всех уровнях): сомнительна сама возможность посмотреть на мир глазами лошади или тем более леса. Но мы всё же видим проявляющееся в разных формах стремление увидеть мир нечеловеческими глазами. Почему в мюнхенском «Синем всаднике» всадник синий? Почему в знаменитой картине русского экспрессиониста К. С. Петрова-Водкина «Купание красного коня» конь красный? Разве мы видим коней красными (отвлечемся от идеологического смысла этого цвета)? Перед нами именно нечеловеческое восприятие (хотя понятно, что у нас нет оснований утверждать, что именно так «лес или лошадь» видят себя сами).

Принцип выражения сущности, абстрактность образного языка, антипсихологизм

Установка на выражение сокровенного, которое описано выше как проявление вещью своей нечеловеческой природы, сложно согласуется в экспрессионизме с отказом от изображения второстепенных деталей, частных, исключительным интересом к сущностному, вечному. Сущностное, вечное, надындивидуальное – это

ещё один предмет для экспрессивного *выражения*. Два этих принципа (абстрактно-сущностное и нечеловеческое) нельзя считать полностью совместимыми, однако они соединяются в экспрессионизме по гротесково-двойнической модели.

И проявление нечеловеческого, и проникновение в сущностное предполагают искривление предмета, разложение его реалистически правдоподобного облика. Сквозь «оболочку» (понимается ли она как стереотип «слишком человеческого» восприятия или как индивидуальный облик, строящийся на основе частных деталей, которые можно отбросить) пытается «прокричать» себя сокровенная сущность, и это неизбежно приводит к дисгармонической деформации, гротесковому искривлению предмета.

Экспрессионизм интересуется не индивидуальностью, а сущностями, законами, надиндивидуальным, вечным. Казимир Эшмид в манифесте «Экспрессионизм в поэзии» пишет: «Отсутствует всё второстепенное. Суть даёт идею: отныне предметом изображения будет не мыслящий человек, нет, – мышление. Не двое слитых в объятии, нет, – само объятие»¹⁰. «Всё становится связанным с вечностью. Больной – не только страдающий калека. Он становится самой болезнью»¹¹.

Такого рода преодоление индивидуального во имя сущностного предполагает *абстрактность, схематизм* образного языка экспрессионизма (абстракционизм был по сути одной из ветвей экспрессионизма, В. Кандинский – участник объединения «Синий всадник»).

При этом будет большой ошибкой следовать за нашей системой ассоциативных ожиданий и связывать абстрактность с чем-то математически рациональным (наподобие теоремы Пифагора, например). В экспрессионизме мы видим не холодно-математическую абстракцию, а нечто иррациональное, возможно даже связанное с мистическим трепетом.

¹⁰Эшмид К. Экспрессионизм в поэзии // Называть вещи своими именами : прогр. выступления мастеров 3-евр. лит. XX века. М. : Прогресс, 1986. С. 309.

¹¹ Там же. С. 306.

Можно привести простую иллюстрацию такого рода абстрактности: первобытный рисунок – нечто несомненно абстрактное и одновременно иррациональное, а то и мистическое. Этот пример отнюдь не случаен: отталкиваясь от «классической» эстетики, в числе возможных ориентиров экспрессионисты обращались и к опыту примитивно-первобытного искусства (конечно, принципиально пересматривая при этом его статус, в частности вопрос о его «примитивности»).

В методологическом кругозоре экспрессионизма важную роль играет работа немецкого философа культуры Вильгельма Воррингера (1881–1965) «Абстракция и вчувствование» (*Abstraktion und Einfuehlung*, 1909). Мыслитель отказывается от монологической модели, господствовавшей в контексте Нового времени и предполагавшей, что только европейское искусство этой эпохи может считаться точкой отсчёта, а всё остальное оценивается на основе близости к этой норме или отдалённости от неё как прогресс или упадок. Как считает Воррингер, в истории человеческой культуры можно выделить две равноправные линии, которые поочередно доминируют в искусстве: психологическую, реалистическую эстетику – эстетику «вчувствования» (Античность – Ренессанс – Новое время) – и абстрактную, магическую (первобытная архаика, Средние века, барокко и, наконец, искусство рубежа XIX–XX столетий). Отметим попутно, что именно в салоне сестры Воррингера собирался кружок «Синий всадник».

Преодоление человеческого (с одной стороны) и индивидуального (с другой) породило такую особенность эстетики экспрессионизма, как антипсихологизм. Вот что пишет об этом Казимир Эшмид: «Удаление психологического аспекта диктует строению художественного произведения другие законы, требует более благородной структуры. Исчезает второстепенное. Внутреннее устройство, среда остаются лишь слегка обозначенными, они – как

короткий набросок на раскалённой массе души. Искусство, которое хочет только подлинного, исключает второстепенное»¹².

Психологическая индивидуализация тоже предполагает внимание к частным деталям, а значит, приводит к господству второстепенного, несущественного, поверхностного. Психологии противопоставляется Дух – вечное измерение человеческого бытия. В этом отношении можно считать программной статью Пауля Корнфельда «Одухотворённый и психологический человек» (1918).

Отказ от гуманистического антропоморфизма заставляет посмотреть новыми глазами не только на мир вокруг нас, но и на самого человека – насколько он «человечен» (рационален, понятен и т. д.)? Человек в восприятии экспрессионистов тоже предстаёт как иррациональная мистическая тайна, а гуманистические и рациональные представления о нём, основанные на правилах классического психологизма, очень слабо отражают его сущность.

Можно найти в наследии экспрессионизма и более привычные проявления абстрактности и схематичности образного языка. Отказ от психологической индивидуализации часто предполагает, что герои приобретают облик схематических функций – последние могут даже использоваться вместо имён (Солдат, Офицер, Богач, Бедняк, Сын, Отец и т. д.). Но и такая схематичность подчиняется общей гротесково-иррациональной образной модели.

Гротеск

Образный язык экспрессионизма можно охарактеризовать понятием «гротеск». Расхожее словоупотребление обычно сужает смысл этой категории – чаще всего она ошибочно уравнивается с гиперболой, преувеличением. Но гротеск – это не какой-то конкретный образный троп (пусть и очень часто используемый), а универсальный образный язык, строящийся на основе нарушения пропорций, искривления, дисгармонии, неправильности и т. д. (гипербола, будучи одним из вариантов нарушения пропорции, лишь частный пример этого языка).

¹² Там же. С. 308.

Гротеск – это эстетика дисгармоничного и безобразного. И в этом качестве он противопоставляется другому универсальному языку – классическому искусству, строящемуся на основе гармонического, пропорционального, прекрасного. Экспрессионисты, противопоставляя своё творчество классической эстетике (в узком смысле, то есть восходящей к принципам античности), называли своё искусство «варварским».

Итак, перед нами мир гротеска: здесь разлагается предметность, нет устойчивой внешней формы вещей. Неясно, где заканчивается моё тело и начинается другое, где граница живой человеческой плоти и неодушевлённых предметов, мир двоится и расплывается. Все целостности разомкнуты и разломаны на куски, на первоэлементы.

Принципы неклассической эстетики объединяют многие художественные направления XX в.: гротесковое искривление привычного облика предмета, соединение несоединимого мы увидим в творчестве совершенно разных школ этого времени. То, что эти школы в равной степени выпадают из системы классической эстетики, всё же не предполагает, что они сливаются в некую однородную, приблизительно похожую массу (как нет такой однородности и в классическом искусстве). Мы должны видеть и единство эпохи, т. е. переклички и взаимные влияния между разными художественными направлениями, и своеобразие, самобытное место каждой школы.

В творчестве экспрессионистов наиболее отчётливо видна архаическая подоплёка гротескового языка, который кажется новым на фоне классической эстетики, господствовавшей до этого. В искусстве XX в. новаторство вообще очень часто оборачивается архаизацией¹³.

М. М. Бахтин, рассматривая разницу систем искусства: классической эстетики завершенности и гротесковой эстетики неза-

¹³С этим связан генезис теории Ю. Н. Тынянова, согласно которой любое новаторство – это архаизация, полемика с отцами, которая, по мысли учёного, всегда ведётся не на основе новых идей, придуманных детьми, а с опорой на идеи дедов, которые ранее отвергли отцы. (Тынянов Ю. Н. Архаисты и новаторы. Л. : Прибой, 1929. 595 с.).

вершённости, – обобщил последнюю при помощи ёмкого понятия «карнавал», или «карнавализация»¹⁴. Под словом «карнавал» он понимал, конечно, не столько сам праздник, сколько специфическое видение мира, которое чувственно зафиксировано в образной системе этого праздника. Ещё очевиднее это расширение понятия в категории «карнавализация» (то есть перенос этого видения мира и образного языка в другие контексты, например в литературу).

Мир карнавала – это мир неопределённости, роста, становления, перетекания из одного состояния в другое (праздник был приурочен к моменту перехода, например смене года: старые год, мир, порядок, бог, солнце умерли, а новые ещё не родились). **Только гротесковая, неклассическая эстетика может осваивать становящуюся, неопределённую реальность** – классическая эстетика имеет дело с завершённым, оформленным (этимологическая связь слов «завершённость» и «совершенство» неслучайна).

Гротесковое двоеение – это прежде всего двоеение между матерью и зарождающейся новой жизнью, настоящим и будущим, умирающим и рождающимся, зимой и весной.

М. М. Бахтин, давая очерк истории обращений к гротесковой эстетике незавершённости (языку карнавала в его системе понятий), упоминает и опыт экспрессионизма. При этом он указывает, что современные (для него) писатели, обращающиеся к этому языку, потеряли главное – опору на жизнь родового организма, которая была в основе карнавала; только эта опора может дать основу для оптимизма карнавального праздника, торжества жизни над смертью¹⁵. Оптимизм карнавала основан на том, что родовая (не индивидуальная!) жизнь продолжается, несмотря ни на что, весна и молодость всё равно приходят, жизнь всегда побеждает смерть (участники карнавала могут даже весело соучаствовать в умерщвлении старого, помогать смене поколений).

¹⁴См. : Бахтин М. М. Творчество Франсуа Рабле и народная культура средневековья и Ренессанса // Бахтин М. М. Собрание сочинений : в 7 т. Т. 4 (II). М. : Русские словари, 2010. С. 7–508.

¹⁵Там же. С. 57–63.

Пафос экспрессионистов иной – это пафос жертвы становящегося мира, это голос той самой индивидуальности, которую в карнавале было не жалко принести в жертву родовому бессмертию, это крик боли и страдания. В мире экспрессионизма нет места оптимизму и настоящему смеху, поскольку экспрессионист входит в становящуюся вселенную карнавала в положении того, кто оказался перемолот и уничтожен в этом жизненном круговороте.

В этом отношении их версия не совпадает с ортодоксальной моделью карнавала, описанной М. М. Бахтиным (правда, мы, конечно, не имеем строгих оснований считать акцентировку ученого единственно «правильной»). Зато экспрессионистическая вселенная созвучна послы знаменитого трактата «Рождение трагедии из духа музыки, или Эллинство и пессимизм»¹⁶ Фридриха Ницше – философа, чьи выступления стали важнейшим симптомом окончания эпохи Нового времени и кризиса её ценностей (Ницше становится главным учителем и для поколения экспрессионистов). В этом трактате немецкий мыслитель рассматривает Античность – эпоху, традиционно считающуюся апофеозом очеловечивания мира, светлого, гармоничного, совершенного бытия, доверия к разуму и т. д. (именно в этом качестве Античность является ориентиром для Нового времени). И именно в этом истоке классического Ницше стремится разглядеть иррациональную, внеличностную, инаковую дионисийскую подоплёку. Соседство слов «эллинство» и «пессимизм» в названии трактата немецкого мыслителя позиционируется как парадокс, вызов общепринятым представлениям и об античности, и об универсальной модели сущности человеческой культуры, для которой духовное наследие Древней Греции является одновременно и истоком, и ориентиром.

Время расцвета экспрессионизма – кульминационный момент торжества тёмного, иррационального, дегуманизованного, неклассического («варварского»), дионисийского над светлым, разумным, гуманистическим, классическим, аполлоническим.

¹⁶Ницше Ф. Рождение трагедии, или Эллинство и пессимизм // Ницше Ф. Сочинения : в 2 т. М. : Мысль, 1990. Т. 1. С. 47–157.

Человек в нечеловеческом мире, нечеловеческий мир в человеке

В содержательном отношении произведения экспрессионистов чаще всего посвящены судьбе незащищенного человека в бесчеловечном мире – мире, который истязает, мучает, втоптывает в землю. В этом смысле экспрессионизм – эссенция модернизма (ранее уже говорилось о серьезном, надрывном отношении модерна к бесчеловечному абсурду реальности).

Модели мира, конечно же, соответствует видение человека: экспрессионисты обращаются к образу «маленького человека», человека из толщи жизни, из массы¹⁷. Маленький человек оказался перед лицом громадных чудищ, окружающих его: войны, революции, современного индустриального города (именно так – как гигантского монстра – воспринимают город экспрессионисты), современной технической цивилизации вообще. Экспрессионизм подчёркивает страдательное положение маленького человека, его обречённость быть жертвой. Он не может противостоять громадной силе окружающих его чудищ. В этом отношении экспрессионизм продолжает оставаться в координатах мира карнавала, переворачивая его основные акценты: в карнавале тоже есть чудовищные сущности, но пафос этого мировоззренческого комплекса заключается в победе над ними, в превращении их в «смешные чудища», по формуле М. М. Бахтина.

Проблема страдания, боли требует особого внимания. Боль в мире экспрессионизма не эстетизируется, её напряжённость не снимается катарсисом, она сохраняет этическую нестерпимость. Такого рода противопоставление этического и эстетического понимания боли существует ещё со времён С. Кьеркегора¹⁸. *Эсте-*

¹⁷ Г. Недошивин считает, что именно в интенции показать мир тьмы именно с точки зрения страдающего маленького человека заключается отличие экспрессионизма от Гойи, Грюневальда и других «предтеч» этого направления, т. е. художников, ранее обращавшихся к иррационально-инаковому аспекту реальности (Недошивин Г. Проблема экспрессионизма // Экспрессионизм : сб. ст. М. : Наука, 1966. С. 23–24).

¹⁸ Кьеркегор С. Или–или. Фрагмент из жизни : [пер. с дат. Н. Исаевой, С. Исаева]. М. : Академический проект, 2014. 775 с. См. также: Шестов Л. Достоевский и Ницше // Шестов Л. Сочинения : в 2 т. Т. 1. Томск : Водолей, 1996. С. 317–464.

тическое видение боли примиряется со страданием при помощи катарсиса, принимает мир с болью как частью строя вселенной. Мир продолжает быть прекрасным, несмотря на боль, последняя преобразуется в возвышающий духовный смысл через катарсис. *Этическое* ощущение страдания предполагает неснятость, обнажённость боли, её нестерпимость. Этическое говорит о необходимости непосредственной деятельной реакции (этика – мир выбора и поступка, действия, а не набор пустых и безжизненных правил, как это часто понимают).

Совершенно предсказуемо творческие поиски экспрессионизма переходят через границы имманентного мира искусства: художники этого направления пытаются деятельно изменить что-то непосредственно в мире, чтобы избавить его от боли. И здесь для них были возможны две диаметрально противоположные дороги (связанные общим этическим пафосом в описанном смысле). Одни экспрессионисты активно участвуют в политической борьбе, пытаются исправить мир социально (вплоть до вступления в ряды коммунистов и участия в революционном движении). Другие ищут спасения мира на религиозно-мистическом пути. Возможно и соединение обеих тенденций: яркий пример – жизненный путь Ф. Верфеля, который порвал с богатым отцом из социалистических убеждений, а в конце жизни стал писать о католических святых (при том, что он еврей по происхождению, то есть это исключительно индивидуальный религиозный выбор).

Казимир Эшмид так характеризует эту особенность мировоззрения экспрессионизма: «Они религиозны, когда стремятся к конечной цели этически, а не догматически, когда выражают тёмный неосознанный порыв эпоса, без которого ни одна поэзия не проникла в глубины темноты. И ещё: так как они любят людей, они политичны, но они желают любви, а не власти. Они ищут бога, каждый по своим силам и возможностям»¹⁹.

¹⁹Эшмид К. Экспрессионизм в поэзии // Называть вещи своими именами : прогр. выступления мастеров з.-евр. лит. XX века. М. : Прогресс, 1986. С. 314.

Триада *Истина=Добро=Красота* распалась. Теперь стало возможно искусство красоты, но без добра и истины (импрессионизм), добра, но без красоты и истины (экспрессионизм). Можно даже говорить об антиэстетизме экспрессионизма, интересе к безобразному.

Кто-то увидит противоречие, асимметрию в том, что, с одной стороны, оказывается принципиальный отказ от человеческой точки зрения на мир, с другой – утверждается точка зрения растоптанного миром маленького человека. Сама по себе такая асимметрия соответствует гротесковому характеру эстетики экспрессионизма. Но можно поставить вопрос и о мнимости такого противоречия. Насколько *человечен* маленький человек в экспрессионизме? Его образ приобретал совершенно разные черты в ходе своей эволюции: он был страдающим трогательным существом в сентиментализме и первых реалистических опытах освоения этого образа, пошлой посредственностью, мещанином – в натурализме и позднем реализме. В экспрессионизме такой герой – это человек из толпы, массовый человек, обезличенный и обезчеловеченный, лишённый психологической индивидуальности (выше уже говорилось об антипсихологизме экспрессионизма). В драме Эрнста Толлера «Человек-масса» (1921) эта проблематика вынесена в заглавие.

Обращение к маленькому человеку в экспрессионизме вскрывает парадокс, заложенный в этом типе героя изначально. Исходный посыл, который вкладывался в такого героя в начале XIX в., предполагал утверждение человечности как всеобщего критерия мира, качества, которое можно разглядеть даже в самом микроскопическом элементе общественной системы. Но разве нельзя считать «малость» такого героя гротесковым нарушением пропорции, *преуменьшением*, а значит признаком инаковости, нечеловечности?

Экспрессионизм пытается разглядеть инаковое, нечеловеческое не только в реальности вокруг нас, но и в самом человеке. Какие аспекты человеческого бытия по преимуществу связаны с

инаковым? Это либо пребывание героя в состояниях, связанных с «выходом из себя» (от мистического экстаза до сумасшествия), либо потеря человеческого в толпе, массе. Тропизмы²⁰ толпы особенно интересны в контексте дегуманизации образа мира и человека. В произведениях экспрессионистов очень часто встречаются так называемые массовые сцены. Выработка художественного языка для отображения слепого, иррационального движения толпы – одна из важнейших заслуг экспрессионизма.

Оперируя такими крупными объектами, как толпа, масса, экспрессионисты с неизбежностью приходили к схематизации образа отдельного человека. Ранее уже говорилось об абстрактности, схематизме образного языка экспрессионизма, что объяснялось интересом к сущностному в ущерб индивидуально-поверхностному, частному. Теперь мы видим, что абстрактность мотивирована и открываемой в это время проблемой человеческой обезличенности в массе. Эта особенность художественного языка многослойно мотивирована в образной системе экспрессионизма.

Ф. Кафка и художественные поиски первой четверти XX в.

Творчество Франца Кафки (1883–1924) с максимальной и пугающей мощью выражает характерное для 1910–1920-х гг. крушение антропоцентрического мира, гуманистической модели реальности в духе ушедшего Нового времени. В его произведениях мы видим искривление горизонтов человеческого мира, мы можем по-настоящему погрузиться в Иное, нечеловеческое, дегуманизированное. И выстроена кафкианская иная реальность с неотразимой силой ни на кого не похожего гения. То, что у экспрессионистов выглядело утопическим проектом, – стремление выразить

²⁰ Тропизмы – слепые, неосознанные устремления, наподобие устремления гелиотропа (подсолнечника) к солнцу. Это растение устремляется к солнцу («гелио» + «троп»), хотя не имеет нервной системы и органов чувств – у подсолнечника нет глаз, чтобы видеть солнце. Толпа тоже действует как целое, не имея общих органов чувств и единого сознания.

нечеловеческую сущность реальности – у Кафки реализовано по-настоящему, несмотря на кажущуюся невозможность этого.

С экспрессионизмом, который достигает расцвета в 1910–1920-х гг., Кафку связывает очень многое. Эта связь реализована более материально, чем, например, отношения Пруста и импрессионизма, – Кафка посещает собрания пражского кружка, одного из важнейших объединений в составе экспрессионизма (именно здесь, в частности, впервые заявил о себе Франц Верфель, традиционно считающийся олицетворением этого направления со всеми его недостатками и достоинствами).

Некоторые историки литературы считают Кафку в полном и буквальном смысле экспрессионистом (особенно это мнение было характерно в 1950–1960-е гг., во время возрождения интереса к названному направлению). Это представление до некоторой степени верно, но всё же Кафка слишком масштабная фигура, которую невозможно разместить в рамках какой-то конкретной художественной школы, эстетической доктрины, как никому не приходит в голову мысль, что Шекспира можно исчерпать контекстом драматургов-елизаветинцев. Большинство наших современников вообще не помнит об их существовании, а ценность Шекспира всё больше возрастает. Кафка – писатель не меньшего масштаба, и его место в литературном наследии XX в. определяется так же.

Кафка не относился к основному составу пражского кружка, выдерживал дистанцию (близкие контакты были только с М. Бродом и частично с Ф. Верфелем). Дом Берты Фанта, в котором происходили встречи кружка, был перед Первой мировой войной местом, где собиралась самая разная творческая интеллигенция Праги. Этот литературный салон посещал в том числе, например, А. Эйнштейн, что, разумеется, не делает и его экспрессионистом.

Для творчества Кафки, как и для экспрессионизма, характерна установка на содержание, на выявление сущности вещей, а значит, заботы о стиле, о красивости отступают на второй план.

Это мир гротеска, образного искривления, здесь отсутствуют красота, гармония, завершённость, нет тождества предмета с самим собой, нет правил и иерархий, всё может превратиться во что угодно (неслучайно одним из программных произведений Кафки принято считать новеллу «Превращение»). Эстетика пражского писателя тоже основана на мифе и антипсихологизме. Вокруг героя – громадная чудовищная вселенная, на фоне которой он маленький человек, обречённый на страдание, причём последнее лишено эстетического искупления, катарсиса. Всё это роднит Кафку с экспрессионизмом и подчеркивает общий пафос исторического момента – открытие бесчеловечной, иррациональной сущности реальности (в противовес человекомерному миру Нового времени).

Но у Кафки нет крика экспрессионистов, пафоса, бурного проявления чувств, захлёбывающегося стиля – собственно экспрессии (точнее, всё это присутствовало в раннем творчестве, 1900-х гг., но после исчезло). Для его мира, наоборот, характерна сдержанность, тривиальность стиля (в немецком оригинальном тексте писателя существенное место занимают бюрократизмы, канцелярский стиль, максимально прозаичный, полностью исключая пафос и экспрессию; в русских переводах этот эффект обычно теряется).

Во многом такая стилистическая тональность обусловлена изменением статуса страдания. Как говорилось об экспрессионизме, в этом художественном направлении боль не предполагает эстетического снятия, искупления, катарсиса. Страдание не приводит к духовным обретениям, не встраивается в трагическую красоту мира – оно остаётся голой, непереносимой болью. Но оно всё-таки не перестаёт быть важным экзистенциалом, придающим значительность, весомость страдающему человеку. Последний оказывается причастным к глубинной мистерии жизни, хоть это и не подразумевает обретения духовных вершин и постижения возвышенной красоты реальности, как это происходило при катарсисе, то есть эстетическом восприятии страдания. В экспрессиониз-

ме эта глубинная тайна сущности мира, наоборот, связана с прикосновением к абсурду, к нечеловеческой природе реальности, к безобразному, к хаосу и, в свою очередь, к ужасу. Но и это прикосновение к жуткой изнанке действительности способно придать значительность герою. В обычной среде герой экспрессионизма – маленький человек, нечто совершенно незначительное, неразличимое. Но когда он приобретает статус жертвы, прикасается к страшной истинной подоплеке реальности, это резко повышает его ценностный статус. Мы не можем воспринимать боль и ужас небрежно – они требуют от нас серьёзного отношения.

Простая бытовая иллюстрация позволит понять особый аксиологический (ценностный) статус страдания. Представим такую сцену: «Привет, я получила повышение (съездила на море, вышла замуж, отдала ребёнка в школу и т. д.), а у тебя как дела?» – «У меня погиб брат (сгорел дом, обнаружили болезнь, которая может быть смертельной, и т. д.)». Ситуация второго собеседника, как это понятно любому, имеет совершенно иной ценностный статус, чем у первого: нам придётся отнестись к этому человеку совершенно серьёзно, с уважением к его горю, вне зависимости от того, как мы в целом к нему относимся (то есть даже если он и его жизнь нам малоинтересны).

В жизненном кругозоре каждого из нас наверняка есть люди, которые нарочито делают акцент на боли и страдании, часто даже ищут их, потому что это наиболее простой путь к обретению собственной значительности. Даже если ты не сделал в своей жизни вообще ничего, страдание, как это только что было показано, заставляет относиться к тебе всерьёз. Оно даже даёт некое оправдание за всю остальную жизнь, своего рода индульгенцию: я страдал (страдала) – значит, я ни в чём больше не виноват, а вот вы передо мной виноваты. Довольно подробно такого рода аксиологическая коллизия показана Ф. М. Достоевским в романе «Идиот» в образах Настасьи Филипповны и умирающего от чахотки Иполита Терентьева, но если автор «Идиота» показывает губительность такого аксиологического искажения, то, например,

в образе Печорина у Лермонтова такого рода самодраматизация, байроническое культивирование внутреннего трагизма даны как положительная ценностная программа. Очень легко найти разные варианты такой аксиологической самодраматизации и в искусстве, и в известных случаях жизненной ценностной организации (например, в биографиях культурных или исторических деятелей) от XIX в. до нашего времени, в том числе в экспрессионизме.

У Кафки страдание приобретает совершенно иной статус: оно становится *жалким, скомпрометированным, постыдным*. Боль есть, но она не даёт никаких ценностных дивидендов, ни в эстетическом (через катарсис), ни в этическом (как было описано выше) аспектах – наоборот, её приходится стесняться, скрывать.

Но это и не смеховая компрометация, не карнавальная реакция на разрушение, боль и смерть (в таком случае всему этому тоже находится осмысленное место в реальности, пусть и не в возвышенно-серьёзном ключе). Можно привести по этому поводу две характерные иллюстрации из жизни Кафки. Известно, что пражскому писателю очень нравилась фарсовая концовка «Воспитания чувств» Флобера – по мнению Кафки, в жизни действительно нет места для трагедии, для серьёзного пафоса. При этом, с другой стороны, писатель был неприятно поражён, когда друзья смеялись при чтении фрагментов его романа «Замок». Как можно предположить, слушатели подумали, что творчество Кафки – привычная по XIX веку сатира (в классической прозе гротеск был свойством исключительно сатирических произведений). Но в мире Кафки нет места ни серьёзному и пафосному, ни смеху.

Вся суть бытия человека у Кафки – страдание, но оно лишено любых ценностных плюсов, оно постыдно и скомпрометировано, совершенно абсурдно.

Постыдный, жалкий, негероичный характер страдания в мире Кафки – одна из причин сдержанности, тривиальности стиля, неуместности крика, пафоса, экспрессии. Впрочем, в этом отношении в творчестве Кафки можно проследить некую эволюцию на пути от раннего к зрелому творчеству.

Экзистенциальная архитектоника жизненного и творческого миров Кафки

Мир Кафки – мир серый, тривиальный, максимально прозаический и одновременно загадочный, иррациональный, нечеловеческий.

Чешская журналистка Милена Есенская, близкая знакомая Кафки, пишет о нём: «Для него жизнь является чем-то иным, чем для всех других людей; деньги, биржа, пункт для обмена валюты, даже пишущая машинка – вещи в его глазах абсолютно мистические (и они действительно таковы, только мы, другие, этого не видим), они для него самые удивительные загадки»²¹. Обратим внимание, что в качестве примет обыденного мира автор воспоминаний берёт предметы современной буржуазной реальности, полностью прозаические, абсолютно нейтральные мифологически. Бытовые предметы древнего происхождения: обустройство дома, места для сна, еды, столовые приборы, одежда и пр. – всё это имеет мифологическую подоплёку, несмотря на то, что мы забыли эту семантику. Иллюстрации Есенской такой многослойности лишены полностью, по-современному тривиальны. И вот именно на этой серой, абсолютно заурядной территории мы обнаруживаем пугающую абсурдную изнанку.

Сама личность Кафки и его судьба обладают тем же качеством: это нечто серое, тривиальное и одновременно странное, ирреальное. Ничего необычного, всё крайне прозаично и бессобытийно: он родился поздним болезненным ребёнком в семье среднебогатого пражского предпринимателя еврейского происхождения, далее идут учёба на юриста, чиновничья работа по страхованию рабочих (апофеоз скучного и тривиального), потом туберкулёз, вынужденный выход на пенсию и ранняя смерть.

На фоне этой совершенно бессобытийной линии жизни – странные, болезненные отношения с семьёй, с женщинами. Кафка последовательно избегает любых обязательств по отношению

²¹ Цит. по: Затонский Д. Ф. Франц Кафка и проблемы модернизма. М. : Высшая школа, 1972. С. 69.

к родителям или женщинам. Писатель, как Гоголь, «бегаёт» из-под венца, разрывает помолвки перед свадьбой. Вообще с Гоголем (пражский писатель был знаком с творчеством русского классика) Кафку сближает и мотив сожжения произведений, и иррационально-гротесковая модель реальности, и многое другое.

Из-под венца Кафка «сбегает» целых три раза, два раза из них от одной и той же невесты, Фелиции Бауэр (осуждение окружающими после повторного разрыва помолвки с ней создало атмосферу для написания романа «Процесс»²²). Правда, не стоит воспринимать Кафку в рамках типажа унылого девственника. Женщин у Кафки было много, они почему-то стремились добиться его внимания. Но с другой стороны, судя по его дневникам, собственно сексуальная сторона взаимоотношений с женщинами его тяготила.

Итак, пражский писатель старается избегать любого рода обязательств перед женщинами и своей семьей. Обычно он мотивирует это тем, что вся его жизнь посвящена творчеству. Набрасывая в дневнике письмо отцу упомянутой несостоявшейся невесты Фелиции Бауэр, он объясняет: «Все, что не относится к литературе, наводит на меня скуку и вызывает ненависть, потому что мешает мне или задерживает меня <...>»²³.

Но и его писательство тоже странное, действительно «не от мира сего», если буквализовать стёртую языковую метафору, заложенную в это выражение. Как известно, Кафка не публиковался при жизни и завещал перед смертью своему другу и душеприказчику Макс Броду сжечь его рукописи.

Тот факт, что он не сжёг свои рукописи сам (как Гоголь), а переложил ответственность на другого, говорит об амбивалентности этого завещания. Он не буквально желает всё уничтожить, а отказывается от обязательств и перед читателем (как перед невестами или отцом). Эта трактовка подтверждается тем, что Каф-

²²Канетти Э. Другой процесс. Франц Кафка в письмах к Фелице. Повесть-эссе // Иностранная литература. М., 1993. № 7. С. 141–195.

²³Из дневников Франца Кафки // Вопросы литературы. М., 1968. № 2. С. 150.

ка завещал ещё одну часть своего архива не Броду, а женщине, с которой был близок перед смертью, Доре Дигнам. Она сожгла завещанную ей часть.

Попробуем понять смысловую архитектонику этого бессобытийного и странного, как и вся жизнь Кафки, писательства. Как представляется, здесь можно найти ключ ко всему художественному миру пражского гения.

Творчество для него – условие жизни, сама жизнь, но именно как процесс, как деятельность. Его не интересуют результаты творчества: публикации, отклик читателей, слава, признание и т. д. **Он не пытается добиться чего-то в этом мире своим писательством, а наоборот, старается ускользнуть при помощи творчества в какую-то особую нишу, где он будет недоступен остальным людям.**

Весь жизненный и творческий мир Кафки строится вокруг стремления ускользнуть, провалиться сквозь землю, стать невидимым и недоступным.

Милена Есенская писала об этом свойстве мира Кафки: «Нет у него убежища, нет крыши над головой. Поэтому он целиком во власти того, от чего мы защищены. Он – как голый среди одетых»²⁴. Последний образ, который предлагает мемуаристка, – всем известный кошмар «голый среди одетых» – позволяет почувствовать самоощущение, лежащее в основе желания провалиться сквозь землю, стать невидимым и недоступным для других.

Кроме того, этот кошмар может служить наиболее наглядной и всем понятной иллюстрацией *негероического страдания*, которое не даёт ценностных плюсов, а наоборот, является жалким и постыдным.

Какая более общая событийная архитектоника лежит в основе желания провалиться сквозь землю, ускользнуть, укрыться от других людей? Или, в другом аспекте, в чём суть жалкого и негероического страдания человека в мире Кафки? И жизнь, и творче-

²⁴ Цит. по: Затонский Д. Ф. Франц Кафка и проблемы модернизма. М. : Высшая школа, 1972. С. 69.

ская судьба, и художественное бытие кафкианского человека подчинены особому комплексу – чувству того, что **ты чужой в этом мире, ты занимаешь чьё-то место, твоё присутствие здесь раздражающе неуместно.**

Чувство отчуждения или, как его в 1930-е назовут экзистенциалисты, «заброшенности», т. е. случайности нашего появления, а значит и ненужности, – всё это близко для большинства людей XX столетия. Именно поэтому пражский гений, несмотря на свою странность и инаковость, был принят так близко к сердцу. Но даже в опыте людей XX в. нет настоящих аналогов тому, что мы видим у Кафки. Чудовищная мощь отчуждения, с которой мы сталкиваемся в его произведениях, сохраняет для читателя силу даже в контексте этого бесчеловечного столетия.

До некоторой степени чувство отчуждения в мире Кафки объясняется биографическими причинами. Кафка ощущал и биологическую (из-за болезни), и социальную, и этническую чуждость по отношению к окружающему миру. Этнически он был евреем, говорящим на немецком языке и живущим в славянском городе Прага. Таким образом, отчуждённость имеет сложный многоэтажный характер, и невозможно исправить проблему, просто перейдя в мир, который был бы своим, родным – последнего нет нигде в реальности.

Но снова нужно подчеркнуть, что таких жизненных причин было бы достаточно для «обычного» отчуждения, но не для колоссального масштаба этой проблемы у писателя. Как именно это переживается в мире Кафки, лучше всего видно в новелле «Преображение». Этот шедевр малой прозы начинается с того, что герой, проснувшись рано утром, обнаруживает, что стал огромным насекомым, чем-то наподобие жука (возможно, клопа, таракана) размером с человека. Далее развёртывается история отношений семьи с сыном-уродом, которого приходится стыдиться, прятать, который мешает жить нормальной жизнью, необходимость ухода за которым всех тяготит и раздражает. Кафка себя ощущает *инаковым настолько.*

Итак, перед нами бытие человека, который ощущает своё существование как заведомо неоправданное, неуместное, он не пытается бороться за место под солнцем – наоборот, он хочет ускользнуть, провалиться сквозь землю, стать невидимым. Это бытие человека, оказавшегося в ситуации «голого среди одетых», находящегося под недоброжелательным взглядом Другого, и не только под взглядом: Другой в мире Кафки активно использует свою власть и мучает героя. Причём страдание кафкианского человека не предполагает ни героического статуса (об этом говорилось ранее), ни какого-либо права на защиту и справедливость. Наоборот, Другой может правомерно обвинять, карать, мучить: почему ты голый, когда все одеты, почему ты насекомое, когда все люди?

Эту ситуацию (бытие под взглядом другого, имеющего право судить и карать) можно соотнести с тем, что в рамках фрейдизма называется «первосценой», то есть с отношениями ребёнка и отца. Такой сюжет действительно важен для личной истории Франца Кафки. Но применять категории Фрейда к миру Кафки следует с осторожностью, с оговорками. Писатель был хорошо знаком с трудами создателя психоанализа, его художественная вселенная посвящена иррационально-бессознательным, сновидческим аспектам реальности, в его мире крайне важны отношения сына и отца, но при этом Кафка воспринимает фрейдизм негативно. Единственное непротиворечивое объяснение этой коллизии можно найти в том, что Кафка показывает ту же сторону реальности, что и Фрейд, но *гораздо глубже и сложнее*. Этот момент нужно учитывать при применении конструктов фрейдизма к личной истории и художественному миру пражского гения (а само по себе применение неизбежно, потому что психоанализ – это система всем понятных категорий, пусть они и упрощают картину бессознательного; Кафка такого внятного понятийного или хотя бы образного инструментария не создал).

Герман Кафка, отец Франца, был деятельным и властным человеком, который смог подняться с социального низа до уровня

относительно богатого человека. Он требовал, чтобы сын продолжал его дело, причём чтобы был достойным продолжателем, чтобы у него была такая же жизненная сила, такая же способность к экспансии, к завоеванию мира. Кафка ощущал, что он не соответствует упованиям семьи. В известном «Письме к отцу» (1919) он пишет: «Иногда я представляю разостланную карту мира и Тебя, распростёртого поперёк неё. И тогда мне кажется, будто для меня речь может идти только о тех областях, которые либо не лежат под Тобою, либо находятся за пределами Твоей досягаемости. А их – в соответствии с моими представлениями о Твоём размере – совсем немного...»²⁵.

Аналогом отца в литературном мире для Кафки был Гёте.

Опять перед нами ситуация существования перед лицом Другого, который имеет право судить и карать и перед которым ты виноват, но не по умыслу, а по своей природе, потому что ты именно такой, какой есть, а не такой, как надо.

Франц не желает быть захватчиком, не желает бороться за место под солнцем, уничтожая и растапывая других. Он уже и без вытеснения других занимает место в реальности неоправданно, раздражает самим фактом существования, должен провалиться сквозь землю и исчезнуть. Он решает лучше пожертвовать самим собой, но не вступать в борьбу: «Но что ещё ты потеряешь, оставаясь в очерченном тобой круге? На это я отвечу следующее: лучше позволю избивать себя в этом круге, чем самому избивать кого-то вне его. Но где, черт возьми, этот круг? Некоторое время я видел его на полу словно мелом нарисованным, теперь же он лишь витает вокруг меня, да и не витает даже»²⁶.

Заметим, что отказ от борьбы за место под солнцем во внешнем мире не приводит к появлению очередного «лишнего человека», т. е. героя с блёклой, слабой жизненной реализацией и богатейшим внутренним миром. Архитектоника кафкианского собы-

²⁵ Кафка Ф. Замок. Новеллы и притчи. Письмо к отцу. Письма к Милене. М., 1991. С. 454.

²⁶ Кафка Ф. Дневники, 1910–1912 : [пер. с нем. Е. А. Кацевой]. М. : АСТ ; Харьков : Фолио, 2001. С. 431.

тия совершенно иная: уйти внутрь нельзя, внутренняя реальность отсутствует (очерченный им круг «не витает даже»). Попробуем подступиться к такой модели человеческого бытия косвенными средствами, для чего привлечём культурно-антропологическую концепцию Жюльена Делёза, французского интеллектуала второй половины XX в.

Французский философ предложил интерпретировать все явления культуры XX столетия как существующие в границах антиномии шизофренической и маниакально-депрессивной практик (стратегий, типов телесности и пр.)²⁷.

Делёз использовал психиатрическую терминологию, модную в XX в. (в первую очередь благодаря Фрейдю), но не следует эти термины понимать буквально, в прямом клиническом смысле. Это, разумеется, метафорический перенос и условная модель. Ведь когда мы говорим о демоническом герое романтизма, всем понятна метафоричность этого значения, никто не думает о демоническом в буквальном смысле. В этой психиатрической модели всё так же, однако Делёз в духе своего времени играет границами буквального и переносно-моделирующего смыслов. Шизофреническая практика им характеризуется на примере жизни и творчества Антонена Арто, который действительно был психически болен.

Шизофреническая модель предполагает, что личность ассоциирует себя с подсознательным уровнем бессознательного, с чистым принципом удовольствия, желанием, не скованным никакими законами и нормами. Перед нами что-то наподобие ребёнка, не выполняющего требований отца, но это не идиллическая картина свободного и счастливого детства, потому что из-за этого он *всегда виновен и всегда наказан*. Шизофреническая телесность — тело пронзённое, распятое, страдающее, «тело-решето» в терминологии Арто.

²⁷ Делёз Ж. Логика смысла. Фуко М. *Theatrum philosophicum* : [пер. с фр.]. М. : Раритет ; Екатеринбург : Деловая книга, 1998. 480 с.

Реальность Кафки последовательно выстраивается именно таким образом, как мир, увиденный с точки зрения распинаемого, истязаемого существа. Вот одна из записей в его дневнике (1917 г.): «3 августа. Ещё раз я во всю силу лёгких крикнул в мир. Потом мне заткнули рот кляпом, надели кандалы на руки и ноги, завязали платком глаза. Несколько раз меня протащили взад-вперёд, посадили и снова положили, тоже несколько раз, дёргали за ноги так, что я дыбился от боли, дали немножко полежать спокойно, а потом стали глубоко всаживать в меня что-то острое, неожиданно то тут, то там, как подсказывала прихоть»²⁸.

Маниакально-депрессивная практика строится на диаметрально противоположных основаниях. Тут мы ассоциируем себя не с подсознанием, а с супер-эго, не с глубинным ребёнком, а с интериоризированным, «овнутрённым» родителем в нас. Это принцип закона, нормы, власти, тоталитарного контроля, преследования инакомыслящих, насилия ради великой цели, судьи, а не подсудимого, как это было в шизофренической практике.

По мысли Жюлья Делёза, все явления культуры XX в. размещаются между этими полюсами: ребёнок, фантазирующий и желающий, и отец, карающий и принуждающий, регрессирующая жертвенность и тоталитарный прогресс.

Шизофреническая практика – а именно она реализована в мире Кафки – важна ещё специфической и до некоторой степени жуткой утопией, выстраивающейся здесь (её пугающий характер связан с тем, насколько беспросветно то, о чём именно приходится мечтать). Делёз обозначает эту утопию формулой «тело-без-органов» из записных книжек Антонена Арто, в которых перемешались сложные новые идеи и проявления его душевной болезни.

Носитель шизофренической практики хочет быть «телом-без-органов», *летучей и неуловимой сущностью*. Почему нельзя иметь «органы»? Потому что мир может за них поймать, зацепить, может их ранить. Это касается не только физического тела – такие «органы» нельзя иметь и в душе (т. е. какие-то свойства

²⁸Кафка Ф. Америка. Процесс. Из дневников. М. : Политиздат, 1991. С. 561–562.

характера, особенности личности: добросердечность или злопаятность, щедрость или прижимистость, привязанность к кому-то, дорогое воспоминание и т. д.) – за это тоже можно зацепить и ранить.

Шизофреническое «тело-без-органов» – это причудливая и болезненная версия одного из ключевых элементов мировоззренческого перелома XX в. Для человека этого столетия **«я» больше не внутренняя вселенная, не богатый внутренний мир** (как для человека XIX в.). **«Я» теперь точка ускользания и отсутствия.**

Человек Арто и Кафки, желающий провалиться сквозь землю, стать невидимым для Других, летучим и неуловимым, – это лишь наиболее крайний, инаковый вариант этого нового видения человечности²⁹. (И именно с такого наиболее странного и непривычного нужно было начать, чтобы уловить масштабность случившейся мировоззренческой перемены).

Можно привести ещё целый ряд примеров такого стирания души у человека XX в. в более сдержанном варианте. Т. С. Элиот пишет поэму «Полые люди». Герою романа Э. Хемингуэя «Прощай, оружие!» друг говорит, что у них обоих внутри ничего нет, – и действительно, несмотря на то, что повествование ведется от лица героя, полностью отсутствует мир его эмоций, мотиваций, оценок. Р. Музиль создаёт роман «Человек без свойств».

Будет большой ошибкой видеть в этом лишь сатирическое осуждение духовно бедных людей какими-то гипотетическими духовно богатыми людьми (как это происходит в случае с «мёртвыми душами» в одноимённой поэме Гоголя, Бергами или Курагиными в «Войне и мире», чеховским Червяковым из «Смерти чиновника»).

²⁹ В. А. Подорога предлагает в качестве образа замещения привычной психологической картины внутреннего мира у Кафки образ паразита. Душа – паразит собственного тела, нечто, что стыдливо прячется внутри (Подорога В. А. Выражение и смысл. М. : Ad Marginem, 1995. С. 410). Заметим, что уже К. Юнг использовал такой эпатажирующий образ, когда уподоблял ленточному червю носителя потока сознания в «Улиссе» Джойса (Юнг К. Г. Монолог «Улисса» // К. Г. Юнг. Избранное. Минск : Попурри, 1998. С. 381–416).

В XX в. это становится именно новой истиной о человеке, а не некой разделительной линией между подлинными людьми и их искажёнными подобиями по принципу «у них души нет, но у нас-то с этим всё в порядке». Герой «Бедных людей» Достоевского стремился доказать миру, что «сердцем и мыслями он человек». Именно наличие внутреннего содержания (сердца и мыслей) доказывало его духовную полноценность, человечность. Но герои Кафки, Хемингуэя, Музиля, Мерсо из «Постороннего» Камю такого внутреннего содержания в себе не обнаруживают.

Кафка пишет в дневнике (16 декабря 1913 г.), что он живёт, «чувствуя себя представителем собственной внутренней пустоты, которая исключительна и вместе с тем даже и не чрезмерно велика»³⁰.

Т. Манн в романе «Доктор Фаустус» размышляет о потере души таким образом: мы продаём её дьяволу, как Фауст, мы перешагиваем через внутреннюю человечность во имя гениальности, превосходства над другими людьми. А если говорить предметно, мы отрекаемся от души как от внутреннего позитивного содержания, потому что не хотим быть чем-то определённым, а хотим быть какими угодно, любимыми, абсолютно свободными, не хотим быть душой, а хотим быть духом (если понимать фаустианское в логике О. Шпенглера).

Здесь мы отрекаемся от содержательных моментов внутренней вселенной по сути тоже (как и в случае с «телом-безорганов») из-за того, что все они в руках Других, пусть здесь речь идёт не о мучительной распятости в мире Другого, а всего лишь о горделивом стремлении к личной независимости от Других. Мы не хотим подчиняться ярлыку и стереотипу, мы хотим быть свободными и уникальными, мы хотим быть сегодня такими, а завтра какими-то еще. А другие люди на основе наших черт характера, привязанностей и дорогих для нас воспоминаний делают выводы, кто мы в завершённом и подытоженном виде.

³⁰Кафка Ф. Америка. Процесс. Из дневников. М. : Политиздат, 1991. С. 506.

Такого рода превращение человека из внутренней вселенной в точку ускользания и отсутствия существенно связано с разложением гуманистической картины мира и связанных с ней реализма и психологизма. И на фоне этого Пруст с его грандиозной внутренней историей действительно может показаться «устаревшим», как его восприняли издатели, отказавшиеся опубликовать первый том романа «В поисках утраченного времени». Конечно, будет ошибкой считать Пруста прошедшим мимо тенденций XX в. Мы ещё будем говорить о разложении «я» в романе потока сознания и о других эффектах распада реалистической и психологической модели внутренней вселенной у Пруста.

Движение Пруста к бытийному пониманию человека (в ущерб предметному) в конечном счёте тоже уводит его от опредмеченного, завершённого и подытоженного образа внутреннего мира человека. Но на этой основе Пруст будет выстраивать новый психологизм, новую человечность, которая учла разрушительный опыт дегуманизации XX в. и не может себе позволить быть наивной, относящейся к феномену человечности как к чему-то самоочевидному, не требующему обоснования. Новый психологизм Пруста будет размещён не в абстрактном «внутреннем мире» (внутреннее здесь метафора и буквально пространственно его нет нигде – внутри чего находится «внутренний мир»?), а в ценностно-событийной организации человеческой жизни, как и у М. Хайдеггера, М. Бахтина, М. Мамардашвили и др. Это же можно сказать и о направлении движения Т. С. Элиота от «полых людей» к настоящей человечности.

Феноменология Иного. Сновидческая реальность

В «Процессе» мы сталкиваемся со специфической коллизией «избранности» тех, кого преследует Судебная канцелярия. Адвокат, объясняя поведение своей сиделки Лени, которая соблазняет главного героя при первой же встрече, говорит об особой красоте подсудимых, об их особой отмеченности: «<...> большинство обвиняемых кажутся Лени красивыми. <... > это может быть свя-

зано только с возбуждением против них дела, которое каким-то образом накладывает на них свой отпечаток. Разумеется, среди этих красивых есть те, кто особенно красив, но красивы все, даже этот жалкий червяк Блок»³¹.

Что из себя представляет эта «красота»? Попробуем восстановить фон, на котором развёртывается история Йозефа К. Если суд, который преследует героя, – это гротесково искривлённая версия Божественного суда, то значит, подсудимые – это люди, к которым этот суд применим. Иначе говоря, подсудимые – те, кто имеет душу, собственно люди. (Эта гностическая идея того, что далеко не все окружающие люди действительно люди, имеющие бессмертную душу, в 1910–1920-е гг. активно осмыслиется многими писателями и мыслителями, например ещё одним участником Пражского кружка Г. Майринком).

Такое уподобление «красоты» Йозефа и души, конечно, очень грубо и прямолинейно, но если мы обозначим эту «красоту» как нечто в мире Кафки, замещающее душу, это будет вполне корректно. «Души» в привычном нам виде здесь нет. Есть только вот такая специфическая отмеченность, «красота», привлекательность для Лени. И подобное замещение в его мире происходит со всеми основополагающими сущностями нашей реальности.

Быть сыном в произведениях Кафки совсем не то, что быть сыном в привычном смысле. Быть отцом, художником, рядовым обывателем, любить женщину, взаимодействовать с Богом, получать послания, искать какое-то место, спать и т. д. – всё это не совпадает со знакомым для нас. Мир Кафки – мир инаковый, находящийся за пределами привычного и обжитого человеческого дома гуманистической культуры.

В некоторых новеллах такое расчеловечивание происходит за счёт использования образов животных. Последние построены не в духе басни, когда под аллегорической маской животного

³¹ Кафка Ф. Процесс : роман : [пер. с нем. и прим. Г. Ноткина]. СПб : Амфора, 2000. С. 220–221.

остаются люди с человеческими психологией и поведением. У Кафки бестиарное действительно меняет перспективу видения: мир перестаёт быть человеческим. В «Превращении» и «Норе» герой живёт жизнью животного, что является, по сути, пребыванием в кошмаре. В новеллах «Размышления одной собаки» и «Певица Жозефина, или Мышиный народ» жизнь, которой живут герои, для них совершенно нормальна, но в ней причудливо преломляются важнейшие категории и проблемы человеческого мира: в чём сущность искусства и каково место художника (чем пение Жозефины отличается от писка других мышей?), какое предназначение у человека (в чём основы существования собаки?). В «Размышлениях одной собаки» фоном для вопроса об уделе человека (собаки) на земле становится специфическое допущение: собаки не могут понять, откуда именно берется еда, потому что ничего не знают о существовании людей, не видят их (точнее, видят, но не понимают, что тут есть на что обратить внимание). Собаки не видят людей, хотя их жизнь полностью ими определяется, – очевидно, что это необычный способ интерпретации отношений человека и Бога.

Такого рода бестиаризация человека лишь один из частных вариантов опыта Иного в мире Кафки. В главных произведениях писателя, в его больших романах, искривление горизонтов человеческой жизни даётся иначе, за счёт погружения в подсознательные глубины.

Наиболее распространённый вариант интерпретации иррационального строя творчества Кафки (ещё со времён самых первых попыток его прочтения у его издателя и биографа М. Брода) – сравнение со *сном*. Мотив сна недвусмысленно подчеркивается тем, что важнейшие произведения Кафки начинаются с пробуждения героя.

Это мы видим в начале «Превращения» (именно в этот момент герой обнаруживает, что стал безобразным насекомым); эта новелла обычно считается зерном, из которого вырастает всё зрелое творчество писателя. С пробуждения Йозефа К. в день

своего рождения начинается «Процесс» – и герой тут же впервые встречается со служителями Суда и узнаёт о том, что его в чём-то обвиняют.

Роман «Замок» начинается иначе – с того, как землемер К. приходит в Деревню. Там он останавливается на постоялом дворе, *засыпает, просыпается* – с этого момента он узнаёт о Замке и закручивается основная сюжетная фантазмагория. Пробуждение героя здесь не в первой строчке, но на первой странице, т. е. тоже, по сути, в самом начале.

Что означает это многократное возвращение к точке перехода сна в явь, особенно с учётом того, что главная фантазмагория, основной кошмар с этого момента только начинается? Самое простое объяснение: всё это эффект ложного пробуждения (наподобие того, что мы видим в «Портрете» Гоголя или в приключениях Алисы у Кэрролла). Однако произведения Кафки сопротивляются простым трактовкам – скорее, речь идёт о более общей неоднозначности и безусловности границ между сном и явью, возможности распространения законов сна, а то и кошмара, на явь.

К второстепенным отсылкам к этому же структурно-тематическому комплексу можно отнести имя «Йозеф». Библейский Иосиф (так называемый Иосиф Прекрасный, или Иосиф–Кормилец) – сновидец: он видит пророческие сны и умеет их истолковывать (например, он разъясняет фараону его сон о будущем голоде).

Но дело не только в том, что сон занимает важное место в системе мотивов. Он определяет глубинную структуру, архитектуру. Логика сновидения определяет структуру художественного пространства и времени (достраивающееся пространство, время без памяти, время, в котором причинный ряд выстраивается задним числом), образ главного героя, правила его изображения, траекторию его движения (тем самым сюжет).

Ярче всего это реализовано в *безымянности главных героев* «Процесса» и «Замка»: Кафка вместо полных имён использует инициалы (при этом остальные персонажи имеют нормальные

имена). Главные герои не являются полноценными личностями – это тени, живущие в глубинах подсознательного, это *условные субъекты сновидения*.

Окончательно имя героя превратилось в одинокий инициал К. в более позднем «Замке» – в более раннем «Процессе» сохранилось имя Йозеф, инициал К. занимает только место фамилии. Буква К, конечно, отсылает к фамилии самого Кафки (такая же проекция есть и в фамилии героя «Превращения»: «Замза» структурно подобно слову «Кафка» – писатель сам разъясняет игру именами на других примерах в «Дневнике»³²). Специфические связи есть у автора «Процесса» и с именем «Йозеф»: по его признанию, ему почему-то приписывали это имя, например гостиничные портье.

Случай с абсурдной подменой имени «Франц» на «Йозеф» указывает, что взаимодействие личности писателя и его героев здесь строятся не по модели отношений жизненного прототипа и литературного характера. Выдуманный гостиничным портье Йозеф, которым подменяется в жизни сам Кафка, – это кошмарный двойник, абсурдная тень писателя. Так же выстраиваются принципы взаимодействия с героями.

Архитектоника сновидения наиболее зримо раскрывается в «Америке», так как здесь сновидческий аспект реальности – основной предмет произведения; писатель заморожен открытым методом (потом причудливая прихотливость движения героя будет организована не так прямолинейно).

Мир в романе не выстраивается полностью – *герой видит лишь то, что вошло в конструкцию сновидения*. Замечены только те люди или предметы, которые могут стать предметом желания

³² «Имя «Георг» имеет столько же букв, сколько «Франц». В фамилии «Бендеман» окончание «ман» лишь усиление «Бенде», предпринятое для выяснения всех скрытых возможностей рассказа. «Бенде» имеет столько же букв, сколько «Кафка», и буква «е» расположена на тех же местах, что и «а» в «Кафка». «Фрида» имеет столько же букв, что и Франц, и ту же начальную букву, Брандфельд начинается с той же буквы, что и Б., и «фельд» тоже значимое слово. Может быть, даже мысль о Берлине появилась не без влияния, и воздействовало, возможно, воспоминание о Бранденбургской марке» (Кафка Ф. Америка. Процесс. М. : Политиздат, 1991. С. 492–493).

Карла или, наоборот, причинить неудобства. Никакого объективного значения ни один предмет не несёт – значимо только то, что понял главный герой. Поэтому все предметы мира постоянно претерпевают метаморфозы – как это происходит во сне. Мир может легко полностью поменять свой облик: например, в начале романа Карл сходит с парохода в Америке. Он забыл зонтик, хочет вернуться в каюту, но не может её найти (пароход как бы уже начал превращаться): заблудился в лабиринтах. Наталкивается на человека, пытается узнать у него дорогу, но с этого момента вся система его мотивов качественно меняется, как в калейдоскопе от встряски.

Этот мужчина оказывается кочегаром судна, он пытается проникнуть к капитану с жалобой на своего непосредственного начальника; Карл, забыв о своих планах, активно помогает этому человеку, которого он узнал несколько минут назад, заступает за него у капитана. Кочегар, которого только что не было в его кругозоре, становится центром его мира.

После достаточно продолжительной сцены у капитана мир вновь качественно преобразуется: один из людей, который играл третьестепенную роль в предшествующем эпизоде, вдруг выдвигается в самый центр, становится определяющей фигурой, вытесняя кочегара. Он оказывается американским дядей Карла, случайно узнавшим, что племянник должен приехать на этом пароходе, и пытающимся найти его. Теперь мир Карла – это дядя (герой даже думает, сможет ли дядя заменить ему кочегара, – так он размышляет о кочегаре, которого не знал ещё час назад). Но и дядя далеко не последнее звено. Потом из его жизни исчезнет дядя и его будут окружать другие люди – и так несколько раз подряд. Последующий момент почти не связан с предыдущим; герой воспринимает эти метаморфозы как нечто само собой разумеющееся.

Пространство меняет свою структуру у нас за спиной (как лабиринт помещений парохода позади Карла), оно может свободно достраиваться (в «Процессе» в банке, в котором много лет служит Йозеф К., появляется комната, которой раньше не было),

то есть существуют какие-то неучтённые «карманы» пространства вне линейной геометрии: они как бы вне обычного мира, поэтому не заняты другими предметами – туда можно поместить что угодно совершенно произвольно.

Оно не имеет исчислимой протяжённости: в «Замке» герой пытается дойти до Замка, но не может к нему приблизиться, хотя видит его своими глазами. Этот эффект знаком каждому по собственному опыту сна: бежишь, но не можешь убежать, замахиваешься, но не можешь ударить, потому что наше спящее тело лежит неподвижно и сновидческое движение фиктивно³³.

В пространственной организации мира Кафки важна также кошмарная топография: узкие коридоры, низкие потолки, тесные помещения, в которых мы зажаты, как в ловушке, как в лабиринте, как в чудовищном кишечнике, как в родовых путях. К архитектонике кошмара вернемся позже.

Пространство и *время* подчинены принципу метаморфозы, «превращения». Текущий момент никак не обоснован с точки зрения причинно-следственных отношений в глубинах прошлого. Точнее, причинно-следственная связь перевёртывается, ничем не обеспеченный момент настоящего времени *придумывает* себе прошлое, в котором он будто бы детерминирован.

Вот во сне мы разговариваем со своей знакомой, вдруг её лицо превращается в мордочку комнатной собачки – и мы продолжаем разговаривать с ней в таком виде, как будто это совершенно рутинное происшествие; более того, нам начинает казаться, что мы уже давно что-то подобное о ней подозревали.

Существовал ли американский дядя Карла Россмана до того, как последний опознал его в этом качестве в каюте капитана? Была ли действительно бюрократическая предыстория поиска землемера Замком? Был ли сам Замок до того, как К. проснулся на постоялом дворе Деревни?

³³ См. об этом также: Подорога В. А. Выражение и смысл. М. : Ad Marginem, 1995. С. 392–397.

Варнава не имеет никаких других курьерских заданий, кроме связи между Замком и землемером К. То есть по сути он обрел бытие в качестве посланника Замка, попав в кругозор главного героя, и уже на этой основе завершена его встроенность в окружающий мир, его предыстория. Врата Закона в Притче о Законе («Процесс») закрываются в момент смерти героя притчи: они были созданы специально для него. Значит ли это, что их не было и до его прихода, у них не было прошлого до появления в моменте настоящего, прошлое было придумано задним числом?

Ещё раз вспомним, что специфика обозначения смыслового контекста сновидения у Кафки (через ситуацию пробуждения) должна подчеркнуть условность разделяющей границы между сном и явью. **Между сном и явью нет существенных отличий. Являемся ли мы полноценными личностями, или мы всего лишь фикции, условно сгруппированные вокруг случайной буквы? Выстроено ли наше время как осмысленное причинно-следственное целое, или мы выдумываем себе прошлое, оказавшись в ничем не обоснованном моменте настоящего?**

Но не нужно думать, что существует только одно сознание сновидца, а всё остальное лишь продукт его воображения. Внешний мир обладает не только самостоятельностью (хотя его и можно увидеть только изнутри субъекта), но и громадной властью над героем. Скорее, герой находится в полной зависимости от предметов внешнего мира – им помыкают, как хотят. Это чувствуется уже в «Америке»: сновидческие метаморфозы, происходящие с миром, каждый раз вызваны вторжением какого-то внешнего предмета, вмешательством нового человека. Но особенно мощно проблема этой внешней силы (которую нельзя понять изнутри своего кругозора) ставится в «Процессе» и «Замке». В «Процессе» Кафка напоминает, что эта внешняя сила заведует даже жизнью и смертью человека (в конце романа Йозефа К. казнят).

Мир не прекращает диалога с героем (все предметы, которые встречаются на пути героя, рано или поздно оказываются посланиями ему: случайный встречный становится дядей Карла Росс-

мана, человек, который сначала кажется досадной помехой, потом оказывается посланником, носителем вести для героя, весь этот вечер пробывшим рядом ради него (Грин в «Америке», Варнава в «Замке»), видишь письмо – оно для тебя («Америка»), встречаешь врата Закона – никто другой в них войти не может («Процесс»). Но этот диалог ведётся на каком-то странном шифре. И до конца остаётся впечатление, что никакого смысла в этих зашифрованных сообщениях внешнего мира нет, всё это бессмыслица, а то и умышленное издевательство над человеком. Притязавший на человека мир не призывает, не даёт судьбоносные знаки, не указывает путь, а дразнит, беспокоит, мучает. Это не доброжелательный диалог, а бумажка на ниточке, подброшенная котёнку.

Можно ли видеть противоречие между сновидческой моделью и наличием могущественной силы, внешней по отношению к герою и, предположительно, враждебной?

Это противоречие окажется мнимым, если мы будем рассматривать мир Кафки как воплощение архитектоники не просто сна, а сна-*кошмара*. Блестящее описание феноменологии этого варианта сна предлагает В. Подорога (применительно именно к Кафке): в кошмаре, помимо сновидца, *присутствует кто-то ещё*³⁴.

В кошмаре два центра: сновидец и некто, либо совершенно неопределённый – некое смутное присутствие, перед которым мы беззащитны, от которого не можем убежать, – либо конкретный другой, который имеет силу и право нас оценивать, решать нашу судьбу, наказывать, мучить нас (как в кошмарах «голый среди одетых», «не успеваю написать контрольную работу» и др.).

Во сне сохраняется мучительная ситуация неоправданного существования Кафки и его героя перед лицом недоброжелательных Других, провинившегося ребёнка перед лицом карающего отца, голого перед одетыми. Или наоборот, явь, в которой Кафке приходится встречаться с Другими, – бесконечный кошмар, из которого нет выхода.

³⁴Подорога В. А. Выражение и смысл. М. : Ad Marginem, 1995. С. 388–390.

«Превращение» образных и жанровых форм в мире Кафки

Проснувшись однажды утром, мировая литература обнаружила, что она превратилась в дегуманизованную словесность XX в.

В искривлённом мире Кафки можно увидеть унаследованные от литературной традиции образные конструкции и жанровые структуры. Некоторые из них опознаются относительно легко. Так, отношения героя с Другим в яви и кошмаре оформляются через архетипическую пирамиду взаимодействия с отцом, верховной властью, Богом. Новеллы часто разрабатывают какой-то один уровень этой пирамиды, в романах они соединяются в сложное целое.

Непримиримому отцовскому суду над сыном посвящена новелла «Приговор». В «Превращении» линия отца входит в общий план взаимодействия с семьёй, хотя и достаточно индивидуально окрашена. В больших романах непосредственно отцовской позиции нет, в «Америке» и «Процессе» есть дядя, который не наделён настоящей властью судить и карать. Но отцовское, конечно, не исчезает полностью – оно питает мрачной силой другие уровни архетипического соответствия *Отец=Власть=Бог* или, в другой акцентуации, супер-эго в его разных вариантах.

Отношению с земной властью и системой суда и наказания посвящена новелла «В исправительной колонии». В середине XX в. было распространено мнение, что «Процесс» и «Замок» – антиутопии, пророчески предсказывающие природу тоталитаризма этого столетия. В некоем ограниченном смысле это справедливо: на одном из уровней (неглавных) романы Кафки действительно посвящены проблеме власти, государства, бюрократии, их бессмыслице, бесчеловечности (они существуют сами для себя, а не для человека), бессилию в деле противостояния этой машине, тому, как разлагающе бюрократическая система действует на своих служителей³⁵.

³⁵Гулыга А. В призрачном мире бюрократии (Франц Кафка и его роман «Замок») // Иностранная литература. М., 1988. № 3. С. 217–223.

Верхним уровнем этой символической иерархии является взаимодействие с Богом. Макс Брод считал, что в романах Кафки травестируется иудаистическая модель Бога (в качестве доказательства этого упоминается, например, незримость Герцога в «Замке»). Отношения Кафки с Богом очень неоднозначные: если в молодости он достаточно критично и отчуждённо относится к религии, то ближе к смерти возвращается в иудаистскую общину. Так или иначе, большие романы строятся именно как притчи об уделе человека в Божьем мире. И в этом мире по воле Бога мы, например, приговорены к смерти (как герой «Процесса»).

В этом притчевом сюжете причудливым образом трансформируется иудаистическая (для христиан – ветхозаветная) идея первородного греха, то есть вины, которая образуется самим фактом рождения, и смертности как назначенного Богом наказания за грех Адама и Евы. Кто и за что приговорил нас к смерти? Почему нам не оставили возможность оправдаться, искупить вину? В «Процессе» художник рассказывает герою о варианте полного оправдания как об исключительно легендарной возможности (есть истории о полном оправдании, но никто не видел таких людей в реальности). Что это: искупление грехов? святость? обретенное бессмертие?

Но не нужно обманываться смутным сходством образной системы Кафки и архетипической связки *Отец=Власть=Бог*. Отличий от знакомого тут больше. Можно ещё раз вспомнить, что на сцену отношений с Другим накладывается в том числе архитектура кошмара. А всё-таки видеть тождество между Богом и кошмарным Некто для нас более чем непривычно.

Можно несколько смягчить этот образ Бога у Кафки ссылкой на его увлечённость Кьеркегором. И здесь среди прочего может быть значима диалектическая теология датского философа, которая предполагает, что Бог – Абсолютное Иное по отношению к человеку. Следовательно, ему нельзя приписывать человеческие свойства. В том числе он не добр, не справедлив и т. д. – это антропоморфные качества. (Эта идея восходит к неоплатоническим вариациям раннего христианства, например к Псевдо-Дионисию Ареопагиту).

Если у Кьеркегора инаковость Бога абстрактна, то у Кафки нечеловечность Бога чудовищно конкретна и непосредственно ощущаема.

Некоторые структуры, унаследованные Кафкой из литературной традиции, опознать намного сложнее. Так, только с большим трудом можно разглядеть, что Кафка сохраняет общую архитектонику классического романа.

В основе романной структуры лежит, *во-первых*, прозаическая модель реальности по Гегелю. В чём её суть? Во времена родовой архаики в рамках героической модели мира сам человек, *герой*, осуществлял сверхчеловеческие ценности, высший закон в своём индивидуальном поступке. Тем самым эти сущности были для него живой осмысленной реальностью, чем-то собственно человеческим; с другой стороны, это обеспечивало значимость человека: он влиял на общий строй реальности (если герой не утвердит добро, не защитит справедливость, то их и не будет в мире: других форм существования у них нет). Теперь, в прозаическом мире, закон, государство оказались отчуждены от человека в некие внешние институты; справедливость живёт не нуждаясь в бытии героя, в виде безликого закона. Суд, власть существуют независимо от человека, последний превратился из героя в частного, а в пределе маленького, человека.

Героическое состояние мира предполагает, что всеобщие ценности (справедливость, исторический закон, интересы нации) утверждаются конкретным человеком – вне его бытия ничего нет. «В греческой добродетели имеется непосредственное единство субстанциального начала и индивидуальных склонностей, влечений, воли, так что индивидуальность сама для себя является законом, не будучи подчинена никакому самостоятельно существующему закону, постановлению и суду»³⁶.

В прозаическом мире иначе: помимо конкретного человека, появляется нечто ещё, общие ценности отчуждаются в безликие

³⁶Гегель Г. В. Ф. Эстетика : в 4 т. М. : Искусство, 1968. Т. 1. С. 195.

общественные институты: «Выступая в этом мире повседневной прозы, индивид не исходит в своих действиях из своей собственной целостности и может быть понят не из самого себя, а из чего-то другого. Ибо отдельный человек находится в зависимости от внешних воздействий, законов, государственных учреждений, гражданских установлений»³⁷.

Романный конфликт образуется именно между человеческим и прозаически отчуждённым. Учёные, продолжающие гегельянскую традицию, иногда ошибочно определяют суть романа как конфликт человека и общества, но столкновение здесь происходит не с неким неопределённым обществом (что это такое структурно? как с ним можно предметно взаимодействовать? попробуйте вступить в конфликт с обществом буквально – скажем, три раза в течение следующей недели), а именно с прозаически отчуждёнными, обезличенными, потерявшими человеческий смысл законами и механизмами общественной жизни.

Человек замыкается в своём частном мирке, в мире своей души, противопоставляя себя потерявшему душевное значение закону. Это правило распространяется на все: законы природы тоже воспринимаются как некие безликие холодные силы (раньше общение с природой было реальной составляющей собственно человеческой жизни). Хотя иногда (или даже часто) природное может быть очеловеченным, противопоставленным социальному, созвучным герою – если романное реализуется не в чистом, а в гибридном виде, с примесью лирического (например, у И. С. Тургенева) или эпического (Л. Н. Толстой).

Легко проследить прозаическую структуру в специальных подвидах романа: антивоенный роман строится на том, что сверхчеловеческие ценности: «нация», «Родина» (а значит, и цели войны) – отделены от конкретного человека, право говорить от их лица присвоила прозаически отчуждённая безликая власть.

³⁷Там же. С. 157.

Определяющая роль столкновения с прозаически отчуждённым в антиутопии вообще не нуждается в доказательствах.

В мире Кафки мы тоже видим столкновение с безликими законом и властью. Но от его Закона веет не математическим холодом, а спёртым воздухом абсурда, духотой лабиринта. И, главное, **бесчеловечно отчуждённому аспекту реальности нет противовеса на человеческом полюсе романной структуры.**

Человек у Кафки – существо без души, «тело-без-органов», точка ускользания и отсутствия. Здесь продолжается принцип прозаизации: герой Кафки – маленький человек. Только у Кафки логика прозаического умаления доходит до конца: человек настолько мал, что оказывается за пределами границ человеческого.

Весь мир Кафки (в том числе реальный, биографический) увиден с точки зрения персонажа, который является заведомо второстепенным («Зачем это третирование второстепенных персонажей, о которых я читаю в романах, пьесах и т. д. Какое чувство близости я испытываю к ним!»³⁸).

И это, конечно, маленький человек XX в., то есть строящийся вне сентименталистского проекта утверждения духовной полноценности маленького человека. Нас не должно обманывать сочувствие Кафки к «второстепенным» людям из приведённой цитаты. Мы, читатели, тоже можем сопереживать героям пражского гения, но внутреннего *права* на сочувствие у них нет. Они не могут утверждать, подобно герою Достоевского, как доказательство своей полноценности: «Сердцем и мыслями я человек!». Наоборот, они насекомые, тогда как остальные – люди, они голые, тогда как остальные одеты.

Вторым основополагающим элементом романной структуры можно считать субъективность, по Д. Лукачу. Романное (в противоположность своему истоку – эпическому) строится в поле ничем не обеспеченного индивидуального существования, без объективной или коллективной опоры, без гарантий и подтверждений, без

³⁸Кафка Ф. Америка. Процесс. Из дневников. М. : Политиздат, 1991. С. 435.

«залогов от небес», в утопической устремлённости, в бесконечном субъективном поиске (любые ценностные результаты, найденные «добро и зло» невозможно подтвердить – для этого нет оснований, – поэтому остановиться невозможно). Одновременно романное обретается и в поле антиутопического скепсиса, иронии по поводу возможностей субъективного поиска и т. д.³⁹

У Кафки субъективный, необеспеченный, устремлённый в будущее мир романа превращается в мир сновидения, имеющий только воображаемые связи с прошлым, претерпевающий постоянные метаморфозы, которые происходят на самой границе осознания. Сновидение не порывает полностью с горизонтами субъективности, но, как и всё у Кафки, становится Иным.

Трансформация классической романной структуры в творчестве пражского писателя происходит под влиянием иррационального, которое в духе времени осваивается при помощи мифа. Романы Кафки можно считать образцами романа-мифа 1910–1920-х гг. Роман-миф – важнейший элемент (наряду с романом потока сознания) преобразования классического реалистического романа в прозу XX столетия.

Но и миф у автора «Процесса» лишь по видимости похож на привычную модель мифа, и он причудливо видоизменяется в мире Кафки, хотя для остального литературного контекста времени он был инструментом, а не объектом революционного обновления литературной традиции, и для художественного новаторства было достаточно его применения в привычном виде.

Как уже говорилось, романы и новеллы Кафки – это притчи об общем уделе человека в этом мире (иногда эта тема сужается, сохраняя структурную однородность: сын перед отцом, человек в кругу семьи, человек и социальная или властная машина, удел художника в этом мире). Понимая грубую неточность отождествления притчевого и мифологического, примем её допустимость с учётом того, что обе эти категории в конечном счёте не очень

³⁹Лукач Д. Теория романа // Новое литературное обозрение. 1994. № 9. С. 13–78.

применимы к Кафке. В мире великого писателя мы имеем дело с чем-то наподобие *метапритчи* и *метамифа*.

Мы будем говорить о наиболее общем контексте, в котором можно условно сблизить притчевое и мифическое (а также метапритчевое и метамифическое в духе Кафки): **надличностное обобщение основ человеческого бытия и определяющих законов реальности**. Надличностный характер предполагает выход за пределы индивидуальной психологии (т. е. реалистического психологизма) и вообще персонального сознания (а значит, мы переходим к иррационально-бессознательному).

Господствующее сейчас представление о мифе, выраженное наиболее прямо у К. Г. Юнга, предполагает, что мифологическое на протяжении всей истории человечества во всех вариациях культурных формаций не выходило за пределы замкнутого перечня архетипов. Мифы меняли одежды, обрастали местным колоритом, но основа никогда не менялась и не дополнялась и объединяла поверх частных различий первобытного охотника и современного композитора, египетского сборщика налогов и китайского мастера каллиграфии.

Это единство иррационально и нелинейно, но его факт не подвергается сомнению. Именно в таком виде миф используют Джеймс Джойс, Томас С. Элиот, Томас Манн и др.

В отличие от того, что мы видим у остальных писателей, которые программно используют мифологически-архетипический инструментарий, **миф Кафки не цитатен**.

По сути, он делает то, что, казалось бы, невозможно, – создаёт *новые* архетипы, выходя за пределы их общечеловеческого замкнутого списка.

На этом этапе рассмотрения вопроса пока нет оснований для того, чтобы сказать об этом уникальном феномене что-то более предметное. Создаёт ли он новые мифы, или у нас пока не хватает смысловой дистанции, и позже будет найдено, какие традиционные архетипы он «переодевает» в своём творчестве? Является ли случай Кафки уникальным, или он прокладывает дорогу мас-

штабному перелому в культурном бытовании мифа? Так, Г. Гессе видит сходство в этом создании новой мифологии между Кафкой и магическим реализмом, несмотря на общее различие их тона и атмосферы (мрачный кошмар или наполненная солнечным светом сказка)⁴⁰.

В предпоследней главе «Процесса» священник рассказывает Йозефу К. притчу о Законе – это своего рода эссенция всего романа. Священник сам предлагает объяснение притчи, но не одно, а множество, причём каждое толкование противоречит предыдущему и чем дальше, тем больше в его словах нелепостей и бессмыслицы. Кафка через посредство своего героя показывает, как нужно читать его самого: в его притчах (да и в строе самого реального мира) невозможно определить единый и правильный смысл, и **есть большая вероятность, что смысла вообще нет**, притча (и сама реальность) основывается на нелепости и абсурде.

Традиционная притча имеет целостное и единое толкование. Даже в тех случаях, когда мы не можем его дать в однозначной форме, например в притчах-параболах, это объясняется ограниченностью нашего разума, но единый *правильный* смысл всё-таки предполагается. У Кафки иначе.

Человек у Кафки живёт без опоры, почвы, уверенности: «Все вещи, возникающие у меня в голове, растут не из корней своих, а откуда-то с середины. Попробуй-ка удержать их, попробуй-ка держать траву и самому держаться за неё, если она начинает расти лишь с середины стебля. Пожалуй, кое-кто это умеет, например, японские акробаты, взбирающиеся по лестнице, которая стоит не на земле, а на поднятых вверх ступнях полулежащего человека, и не прислонена к стене, а вздымается вверх прямо в воздух. Я этого не умею, не говоря уж о том, что под моей лестницей нет даже тех ступней» (Дневники, 1912 г.)⁴¹.

⁴⁰Гессе Г. Франц Кафка // Г. Гессе. Письма по кругу. М. : Прогресс, 1987. С. 246–256.

⁴¹Кафка Ф. Америка. Процесс. Из дневников. М. : Политиздат, 1991. С. 431.

«19 ноября. Меня захватывает чтение дневника. Не в том ли причина, что у меня нет сейчас ни малейшей уверенности в настоящем? Всё мне кажется сконструированным. Любое замечание, любой случайный взгляд всё переворачивает во мне, даже забытое, совершенно незначительное. Я не уверен в себе больше, чем когда бы то ни было, лишь насилие жизни ощущаю я. И я совершенно пуст. Я подобен овце, потерянной ночью в горах, или овце, бегущей вслед за этой овцой. Быть таким потерянным и не иметь даже сил это оплакать» (Дневники, 1913 г.)⁴².

Беспочвенность, безопорность, необеспеченность, пустота – всё это определяющие принципы существования современного романного человека.

Можно очень осторожно предложить версию (заранее соглашаясь со всеми возражениями), что трансформация мифа и притчи связана с их *романизацией*. **Архитектоника романа у Кафки видоизменяется под воздействием мифа, но можно предположить и обратный процесс – романизацию мифа.**

1.2. М. Пруст в поисках утраченного человека

«Устаревший» Пруст

Начало публикации романа «В поисках утраченного времени», как известно, было связано с проблемами. Пруст закончил первый том ещё в 1911 г., но целых два года не мог опубликовать его. Издатели не принимают его произведение – и это при том, что почти все они давние близкие знакомые писателя по светским литературным салонам, в которых Пруст был многолетним завсегдатаем.

Литературные «друзья» писателя очень специфично объясняют причины отказа в публикации. Мы будем говорить позже о принципиальном новаторстве Пруста, о колоссальном обновляющем влиянии, которое оказывает его творчество на всю прозу

⁴² Там же. С. 502–503.

XX в. Но издатели не принимают его произведение, потому что оно кажется им *устаревшим*.

Такая парадоксальная оценка объясняется тем, что мир Пруста тесно связан с утончённым декадансом конца XIX в. или, ещё конкретнее, с эстетикой импрессионизма. А публикация романа «В поисках утраченного времени» происходит совсем в другую эпоху, во время краха, перелома, когда нужен экспрессионистический крик, а не поэзия нюансов. Пруст оказался в положении человека, пишущего тончайшие чеховские пьесы в России в годы гражданской войны, – времени между «Вишнёвым садом» и революцией прошло немного, но мир стал совершенно иным.

Многие особенности художественной архитектоники «Поисков» Пруста укоренены не только в ранних модернистских опытах конца XIX в., но и в реалистической лирической прозе ушедшего столетия. Его связи с литературной традицией прочнее, чем у других представителей художественной революции 1910–1920-х гг. «Утраченное время», которое Пруст и его герой «ищут», – это в том числе ушедшая литературная эпоха (пусть это и наименее значимый вариант смысла формулы «утраченное время» из множества возможных).

Пруст психологичен в эпоху антипсихологизма, он ведёт «поиск» человеческого во время дегуманизации. Не нужно думать, что так получилось из-за слепоты и нечуткости писателя, что он оказался неуместным атавизмом, пережитком прошлого. Он прекрасно видит происходящие перемены и вынужден выстраивать новый психологизм – как и вообще заново обосновывать *человечность* нашего существования. Но художественные поиски XIX в. ему всё равно оказываются ближе, чем болезненный опыт литературы XX столетия.

Л. Я. Гинзбург даже отказывалась связывать повествовательную модель Пруста с категорией «поток сознания», потому что,

по мнению исследовательницы, у него слишком сильна осознанность, рефлексивность наррации⁴³.

Пруст и импрессионизм

Как мы увидим позже, Пруст не уместяется в рамках импрессионизма, преодолевает его (он сам в последнем томе романа будет принципиально доказывать, что его художественный метод не является «эстетикой микроскопа» в духе импрессионизма, как его оценивал Ортега-и-Гассет), но всё же его мир связан корнями с этим ушедшим в прошлое художественным направлением, проблемы, которые он решает, то, что нужно преодолеть, вырабатываются именно в эстетике конца XIX в. Без учёта импрессионизма мы не поймём самих вопросов, которые решаются в «Поисках», без этого контекста они для нас просто не существуют. Ответы Пруста – его новое слово, определяющее его новаторское, поворотное значение в истории литературы.

Цель импрессионизма – «видеть, чувствовать, выражать». Главное не познать предмет, не вовлечь его в сферу поступка (вспомним героя классического романа, для которого нет вещей, не имеющих отношения к его целям, планам, поступкам), главное – уловить, как предмет воздействует на «я».

Impressio означает «впечатление». Интерес художника перемещается в субъективную сферу – мы не видим самих объективных предметов, в нашем поле зрения только «следы», «отпечатки» (-press-, *впечатление*), которые эти предметы оставляют в нашем восприятии.

Вот как об этом пишет Пруст: «Если я видел какой-либо предмет внешнего мира, то меня от него отделяло сознание, что я его вижу, оно покрывало его тонкой духовной оболочкой, не дававшей мне прикоснуться к его веществу; прежде чем я успевал до него дотронуться, оно как бы улетучивалось, – так, если поднести раскалённое тело к мокрому предмету, оно не дотронется

⁴³ Гинзбург Л. Я. О психологической прозе. М. : INTRADA, 1999. С. 334.

до его влажности, оттого что вокруг такого предмета всегда образуется зона испарения»⁴⁴.

Ж. Делёз предлагает видеть в этом специфическую знаковую механику: означающее (видимость, впечатление) скрывает, делает недоступным означаемое (внутреннее, предметное)⁴⁵. Как представляется, текстуализация реальности в духе второй половины XX в. не может быть уравнена с феноменологическим видением действительности у Пруста. Самодостаточного материального мира больше нет, но это не ведёт к знаковой относительности. Семиотическая фиктивность, миражность относительно адекватно описывает у Пруста только ситуацию утраченного времени, а обретение времени связано с полноценной бытийной наполненностью человеческого присутствия. Но почва для этого утверждения будет найдена позже, к контексту импрессионизма эти вопросы не имеют отношения.

Думается, всепронизывающая и опустошённая знаковость в духе постструктурализма не совсем подходит и для описания импрессионистической вселенной.

Импрессионизм принципиально отказывается от реалистической объективности, стремится к разложению предметности. Действительность в импрессионизме строится на основе уникальных нюансов и оттенков субъективных ощущений, которые не имеют вещественного закрепления. Например, этот сектор картины расплывается, потому что именно в это мгновение у меня в этом месте глаза была слезинка, тут цвет неба приобретает невиданный оттенок, тут на миг облик предмета меняется из-за светового мерцания, и т. д. В этой связи предметы привычного мира (дерево, дом, платье, небо, человеческое тело или лицо и проч.) теряют реалистические очертания, фиксируется неповторимое впечатление, которое даже сам художник не сможет повторить в следующее мгновение.

⁴⁴ Пруст М. По направлению к Свану : [пер. с франц. Н. Любимова]. М. : Художественная литература, 1973. С. 110–111.

⁴⁵ Делёз Ж. Марсель Пруст и знаки. СПб : Алетейя, 1999. 192 с.

Может возникнуть ощущение эстетской пустоты таких художественных интересов, но эта установка имеет и существенный смысл. Именно на этой территории ведется поиск подлинности. Нельзя нивелировать, обезличивать наше существование в объективных категориях. Настоящая жизнь, истинное бытие составляется из множества уникальных переживаний. Только я вот так увидел дерево, небо, лицо (но и наоборот, в моей реальной жизни была не обезличенно-объективная встреча с этими предметами, а уникальное впечатление), только я пережил это чувство, которое не сводимо к общему слову «любовь». **Моя уникальная жизнь формируется не обезличенными вехами биографии, а неповторимыми впечатлениями.**

Для Пруста ценен пафос уникальности, который утверждает импрессионизмом, но в этой модели он находит также исток проблем и вопросов, которые пытается разрешить в своём творчестве.

Впечатления уникальны, даже я сам не могу их повторить. Они мгновенны и мимолётны, легко развеиваются в воздухе, как туман, как дымка. Это тонкие душевные состояния, которые нигде не закреплены, быстро смываются временем. Как можно увидеть, импрессионизм становится одним из важнейших источников заглавной проблемы романа Пруста – *утраты времени*. Всё подвластно времени. Это чувство (например, любовь) предельно важно для меня, оно определяет мою сущность в данный момент, но и оно пройдёт, растает, как дымка. Как победить эту неутомимую силу времени? Таков первый вопрос, который пытается решить Пруст.

Кроме того, уникальность предполагает отказ от любого рода общих языков и критериев. Но именно в этой общей для всех людей сфере традиционно определялась значимость, ценность нашей жизни. Например, стал генералом или академиком – добился в жизни чего-то существенного. Или, если использовать не язык социального успеха, а систему семейно-бытовых ценностей, вырастил трёх детей – значит, жил не зря. Легко понять, что та-

кие критерии значимости жизни никак не учитывают индивидуальности самого человека, она тут, по сути, не нужна. Импрессионизм переключил внимание именно на уникальную индивидуальность, но это произошло за счёт потери общезначимого. Я не могу в ответ на вопрос: «Чего ты добился в жизни?», отчитаться тем, что уникальным образом увидел дерево или небо, и даже тем, что уникальным образом любил и чувствовал.

И если моё неповторимое впечатление лишено связи с тем, что традиционно считается существенным, то, несмотря на его значимость для меня, оно лишено какой-либо сверхличной ценности. Это мгновение моей жизни уникально, а значит, случайно, его могло не быть, оно никак не связано с вечным и важным. Могло не быть всей моей жизни, состоящей из множества таких случайных и ненужных большому миру уникальных мгновений. Пруст пытается найти такой художественный язык, в рамках которого обретается существенность, значимость уникальных переживаний моей жизни. причём это надо сделать без возврата к общим языкам, без потери неповторимости, нужно выстроить связь мгновенного с вечным, если рассматривать проблему в аспекте *времени*. Такова вторая цель его «Поисков».

Наконец, субъективность мира импрессионизма, вопреки нашим ожиданиям и следуя неочевидной закономерности, приводит к распаду «я», к размыванию образа человека. Казалось бы, «я» полностью господствует в субъективной вселенной, но на самом деле этот путь ведёт к его распаду на элементы. Мы вновь сталкиваемся с уже знакомой схемой: жизнь состоит из случайных несущественных мгновений, которые не собираются в значимое целое, в данном случае в целое «я».

Субъективность состоит из множества впечатлений, но что формирует из них «я»? Наши имя и фамилия? Они достались нам случайно. Наша социальная принадлежность, то, что кто-то студент, кто-то преподаватель, кто-то бедный, кто-то богатый и т. д.? Очевидно, что к нашей личностной сути это никакого отношения не имеет. Может быть, наша суть – душевная индивиду-

альность, то, что кто-то из нас раздражительный, а кто-то мягко-сердечный, кто-то стремительный, а кто-то неторопливый и т. д.? Это тоже всё ещё внешнее, увиденное другими людьми, наше психологическое «лицо», пусть это и наиболее внутренняя часть внешнего, если можно так выразится. Всё это вне ядра моей уникальной субъективности, а ведь это наиболее привычные объективные формы собирания единства личности (социальный тип, психологический характер и т. д.).

Объективные, общие языки описания жизни и личности больше не имеют силы, а других мы не знаем. И как результат, целостное «я» распалось на отдельные впечатления. Эта модель напоминает буддийское представление о «несуществовании «я»»: нет никакого единого центра, связующего целого, большого «Я» – есть маленькие «я» каждого мгновения и настроения: радости, гнева, усталости. Эти маленькие «я» связаны между собой чем-то наподобие переосмысленного механизма переселения душ: каждое мгновение они умирают и на их месте рождаются другие, но представление об объединяющем их целом, которое существует в течение всей человеческой жизни, – иллюзия.

Как собрать воедино отдельные впечатления, на основе чего возможна осмысленная целостность личности, человеческой жизни (в ситуации, когда отвергнуты объективные модели собирания, наподобие характера, типа и т. д.)? Таков третий вопрос, вырастающий из контекста импрессионизма, который стремится решить французский писатель.

Ещё один источник модели реальности, представленной у Пруста, – так называемая «философия жизни», интеллектуальное направление последних десятилетий XIX столетия. Это, можно сказать, философский аналог импрессионизма, обобщающий в тот же культурно-исторический период те же мировоззренческие процессы.

На Пруста непосредственное влияние оказывают идеи Анри Бергсона, представителя философии жизни, широко известного,

даже модного, на рубеже XIX–XX вв. (писатель был хорошо знаком с его трудами, посещал его лекции).

Философия жизни может считаться симптоматичным проявлением общего кризиса рационализма, характерного для конца XIX – начала XX в., т. е. времени разложения уклада и ценностной системы эпохи Нового времени (одной из основ которой была вера в разум). Анри Бергсон предлагает интуитивистскую альтернативу рациональным средствам познания, потому что последние, по его мнению, не ухватывают подлинную суть реальности. Философия жизни ведёт поиск подлинно живого, действительного; это измерение предстаёт как нечто изменчивое, всегда неповторимое, как некий единый недискретный поток, а разум может иметь дело только с обезличенными повторами и отдельными фрагментами. Рациональное познание убивает сущность жизни и исследует уже мёртвые фрагменты реальности – это может быть полезным, так как благодаря этому появляется возможность как-либо утилитарно использовать такие обрывки мёртвой природы. Но так невозможно приблизиться к тайне жизни.

Сущность реальности ускользает от рационального познания, но это всё же не предполагает абсолютной непостижимости действительности. Мы являемся непосредственной частью изменчивого потока жизни (раздельность «я» и мира, как и другие формы дискретизации, – одно из ошибочных представлений разума), а значит, интуитивно знаем её суть, видим её, находясь внутри предмета⁴⁶.

От Бергсона Пруст наследует негативное отношение к рационально-механическому осмыслению реальности (поэтому, например, не будут действовать правила причинно-следственной организации сюжета), общее представление, что подлинно живым является переживающее, интуитивное, чувствующее, любящее измерение человеческой души и самой жизни, а также моделирование реальности как недискретной длительности, реки, потока (это основа жанровой структуры романа потока сознания).

⁴⁶ Бергсон А. Творческая эволюция. М., 2001. 384 с.

Пруст и лирическая проза XIX в.

Новаторство Пруста (в отличие, например, от Джойса или Кафки) в наибольшей степени подготовлено предшествующими этапами истории литературы, и не только импрессионизмом, о котором говорилось выше. Корни художественной модели реальности у Пруста ещё глубже, в традициях лирической прозы XIX в. или, как называл это Дьёрдь Лукач, в «романтизме разочарования», «романе утраченных иллюзий»⁴⁷ – жанровом подвиде романа, который нам знаком по творчеству И. С. Тургенева, И. А. Гончарова, во французской литературе – Флобера, Мопассана и пр.

Тотальная субъективность прустовского романа – подмена реальности сознанием – подготовлена особой линией в реалистическом романе XIX в. В ней внутренний мир человека предстаёт как огромная вселенная, с неоднородной географией, по которой можно путешествовать и которую можно бесконечно изучать, со своей историей, чья летопись насыщена событиями и значимыми изменениями.

Нужно понимать, что многое, что мы сегодня воспринимаем как нечто само собой разумеющееся и существовавшее всегда, имеет историю (часто очень недолгую). Это касается и привычных нам средств изображения внутреннего мира человека. Представление о том, что душевный мир с нюансами и мелкими обстоятельствами его внутренней географии и истории может быть не только достоин литературного изображения, но и предельно интересен, сформировалось относительно недавно, в первой половине XIX в. Герою уже не нужно быть значимым и добившимся успеха в социальном мире, свершившим что-то важное в национально-исторической или хотя бы в семейно-родовой перспективе.

Если раньше героем мог стать только человек, значимый в каком-либо внешнем, общем смысле, то в романе утраченных ил-

⁴⁷Лукач Д. Теория романа. Глава «Романтизм разочарования» // Новое литературное обозрение. М., 1994. № 9. С. 57–67.

люзий персонаж может быть не сделавшим и не добившимся ничего – достаточно внутреннего богатства (как у «лишнего человека» в русской литературе). Ещё Лермонтов, утверждая в предисловии к «Журналу Печорина», что история одной души может быть интереснее истории целой нации, видит в этом тезисе бунт против общепринятых представлений и подрыв устоев.

Внутренний мир человека в романе утраченных иллюзий равен всему огромному внешнему миру, поэтому внешняя реализация героя как будто и не нужна, а то и приведёт к потерям: он уже равен всей вселенной, а после воплощения в ней станет лишь её микроскопической частью, поэтому герой уходит в свою внутреннюю вселенную. Это действительно целый мир, не меньше, а может быть больше, всего объективного мира – мира остальных людей. Теперь появляется психологический анализ совершенно нового типа, и отражаемые события душевной жизни необязательно помогают нам понять характер героя в его точной определённости. Это самодостаточная летопись жизни, хроника внутреннего мира – нужно отразить все повороты, все извивы, всё богатство этого мира. Такого психологического анализа до этого не существовало, такой души не знали.

Разберём подробнее жанровую модель «романтизма разочарования», как его описывает Дьёрдь Лукач (знаменитый теоретик романа делает это на материале литературы XIX в., не затрагивая эксперименты XX столетия, в том числе Пруста). Исходный посыл венгерского учёного состоит в том, что романная форма принципиально незавершима внутренне, нестабильна и проблематична.

Эпос внутренне завершён (даже без внешней осмысленной законченности: в ней нет никакой необходимости), потому что полнота и завершённость есть в самой реальности, изображаемой эпосом. Всё уже содержит исчерпывающий смысл, любой элемент бытия находится на своём оправданном месте, можно без потерь добавлять или исключать элементы текста, произвольно начинать и заканчивать повествование (как это происходит,

например, в «Илиаде», где оно начинается не с начала и продолжается не до конца истории войны или судьбы Ахилла – в начале и в конце рассказывается о произвольных, не самых важных событиях). Какие моменты мы бы ни выбрали для повествования, смысл бытия, которым проникнут каждый элемент реальности, останется тем же, будут действовать те же правила для определения верхнего и нижнего, правого и левого, героизма и подлости.

Роман теряет эту всепронизывающую осмысленность, романский человек лишён гарантированного знания о верхе и низе, героизме и подлости, он движется в реальности на свой страх и риск, в субъективной пустоте, без почвы. Поиск правильных представлений о добре и зле становится бесконечным; даже в том случае, если герой что-то обретает в ходе своего жизненного пути, он не может быть уверен, что найденное им истинно. Лукач считает, что эта внутренняя незавершённость и незавершимость романного поиска предполагает потребность, нужду во внешнем завершении, в компенсирующих механизмах. По мысли учёного, роман вырабатывает структуру динамического равновесия, снимающего внутреннюю незавершённость самой модели реальности, изображённой в этом жанре. Такое равновесие формируется в точке столкновения бесконечности героя и бесконечности автора. Разные модели этого взаимодействия становятся у Лукача основанием для выделения подвидов романа, одним из которых является роман утраченных иллюзий.

В интересующей нас линии романа динамическое равновесие выстраивается как корреляция внутренней и внешней реальности (эти полюса становятся воплощением бесконечного поиска героя и компенсирующей, ограничивающей героя бесконечности автора). В романах Тургенева, Гончарова, Флобера, Мопассана – и, как нам представляется, их наследника Пруста – одновременно действуют два прямо противоположных принципа понимания реальности, две взаимоисключающие системы ценностного осмысления человеческого бытия.

С одной стороны, есть внутренняя реальность: она изображена лирически вдохновенно, поэтически возвышенно, здесь есть место красоте, любви, идеалу, поэзии. Но этот аспект реальности обладает и существенным недостатком: внутреннее субъективно, его нельзя предъявить миру, его нельзя потрогать, оно обладает тонкой, ускользающей, зыбкой природой, нигде не закреплено, ничего не может гарантировать. Это некая дымка, туман, который быстро развеивается под воздействием окружающего мира (напоминаю, что Лукач предлагает называть эту форму романом утраченных иллюзий: субъективная фактура этого мира с объективной точки зрения иллюзорна и подвержена развеиванию, *утрате*).

Внутренняя реальность – главный предмет интереса в этом жанровом подвиде, но бесконечность и незавершенность внутренней вселенной требует динамического противовеса. Поэтому, с другой стороны, в романе утраченных иллюзий есть внешняя реальность. Она изображена как бездушная, механическая, прозаически низменная – здесь нет места красоте, любви и идеалу. Но этот аспект действительности обладает зримым преимуществом: внешнее объективно реально, оно обладает твёрдой, гарантированной природой, оно безусловно и зримо.

Эти два аспекта образуют разнородные стилистические зоны внутри романа. И. С. Тургенева современники критиковали одновременно за противоположные аспекты творчества: сторонники высокой поэзии – за прозаическое и низкое, а сторонники земного и практического – за ненужное, по их мнению, возвышенное и лирическое.

Ценностный статус героя определяется одновременно в обеих взаимоисключающих системах отсчёта. Герой в одной системе координат не нуждается в реализации во внешнем, практическом мире, потому что богат внутренне. Но одновременно в другой системе оценки его невоплощённость – признак ущербности и неполноценности. Такого рода двойственность нам хорошо знакома по «лишним людям» в творчестве Тургенева и Гончарова. Так же структурно организован и герой Пруста (нужно помнить,

что формула «лишний человек» сугубо русская и вписана в отечественную культурную историю XIX в. и её нельзя буквально применить к Прусту, но эта хорошо знакомая антропологическая и художественная модель поможет нам в изучении мира французского писателя).

Привносимая автором мера объективной реальности не позволяет герою успокоиться во внутренней бесконечности, заставляет видеть субъективную необеспеченность внутреннего. Герой Пруста, так же, как и «лишний человек» в русской литературе XIX в., вынужден пробовать воплотиться в мире объективной практики, жить по чуждым ему законам внешнего мира, раз уж его собственная ценностная мера не даёт ему успокоения. Герой романа утраченных иллюзий делает попытки внешней реализации (как правило, неудачные, провальные) в двух важнейших направлениях: положение в обществе (или польза для общества) и любовные отношения.

Первое направление позволяет прозе безыдеального низкого внешнего мира внедриться в мир внутренней реальности. Впрочем, у Пруста это не абстрактная классовая социальность, не служение обществу, а ежедневно насущная социальность ближайшей человеческой группы, признания внутри неё – в «Поисках» это социальность светского салона, правил вхождения в него, особых внутренних языков, без знания которых ты оказываешься непосвящённым, наивным, своего рода деревенщиной, – и наконец, тема салонного успеха. Это сугубо французское видение общества, знакомое нам ещё по Бальзаку (Пруст считал его одним из основных учителей в национальной литературной традиции, при том что акцент на внутреннем мире и неспособность к действию у героя Пруста совсем не в духе автора «Человеческой комедии»). Ещё один источник такой модели социальности во французской литературе – Шарль Огюстен де Сент-Бёв, великий критик, значение которого сопоставимо с Белинским в русской культуре. Критик занимает важное место в творческом мире Пруста, правда, романист в целом относится к нему полемично.

чески (в конце 1900-х гг. он создаёт сборник пародийных подражаний «Против Сент-Бёва»⁴⁸).

Марсель (герой Пруста) делает попытки добиться успеха в обществе и в этом контексте сталкивается со специфическим феноменом блестящего светского человека. Субъективная вселенная «Поисков» предполагает господствующее положение «я»: мало того что мы лишены выхода к объективной сути предметов и вынуждены довольствоваться данными восприятия («впечатлениями» в духе импрессионизма) – герой и вовсе убеждён в том, что он творчески изменяет облик реальности.

Наша субъективность приписывает те или иные качества предметам внешнего мира, опознаёт социальную или психологическую характерность окружающих людей (без обязательного соотнесения с тем, кем являются эти люди для остального человечества) и даже, как говорится в тексте романа, формирует те или иные внешние, физические параметры: «Но ведь даже если подойти к нам с точки зрения житейских мелочей, и то мы не представляем собой чего-то внешне цельного, неизменного, с чем каждый волен познакомиться как с торговым договором или с завещанием; наружный облик человека есть порождение наших мыслей о нём. Даже такой простой акт, как «увидеть знакомого», есть в известной мере акт интеллектуальный. Мы дополняем его обличье теми представлениями, какие у нас уже сложились, и в том общем его очерке, какой мы набрасываем, представления эти играют, несомненно, важнейшую роль. В конце концов они приучаются так ловко надувать щёки, с такой послушной точностью следовать за линией носа, до того искусно вливаться во все оттенки звуков голоса, как будто наш знакомый есть лишь прозрачная оболочка, и всякий раз, когда мы видим его лицо и слышим его голос, мы обнаруживаем, мы улавливаем наши о нём представления»⁴⁹.

⁴⁸Пруст М. Против Сент-Бёва: Статьи и эссе. М. : ЧеРо, 1999. 224 с.

⁴⁹Пруст М. По направлению к Свану : [пер. с франц. Н. М. Любимова]. М. : Художественная литература, 1973. С. 43.

Такая креативная субъективность уже выходит за рамки реалистического психологизма в духе лирической прозы, но в целом её нельзя считать чем-то заведомо неправдоподобным, модернистской жадой оригинальности. Эта модель не покидает круга феноменологической адекватности нашего опыта. Мы действительно творим реальность в нашем восприятии: например, в реальности нет кругов, треугольников и других геометрически правильных фигур. Этот стол не является прямоугольником на самом деле, но мы видим его именно так, подправляя в нашем восприятии небольшие отклонения от этой формы. Любые наложенные на реальность целостности (геометрическая фигура, лицо, психологический характер) создаются именно нашим сознанием, и, ориентируясь на это, мы подрисовываем реальность.

Субъект у Пруста всевластен и всемогущ в своём секторе действительности, но успешный светский человек неожиданным образом не подчиняется этому всемогуществу. Не герой творчески произвольно определяет параметры и качества воспринимаемого им светского человека, а сам последний навязывает любому субъекту, как его следует воспринимать, и в обязательном порядке предстаёт в ореоле блеска, успеха, благородной воспитанности. Вот как герой видит Робера Сен-Лу, одного из рода Германтов: «Таковы были чисто аристократические свойства, которые, просвечивая сквозь это тело, не тёмное и непроницаемое, вроде моего, но мыслящее и прозрачное»⁵⁰.

В ходе знакомства со светом Марсель приходит к выводу, что внешний блеск светского человека – ложь, маска. За блестящей маской нет подлинного содержания, в глубине всё пусто и неинтересно. Этот мотив знаком нам по литературе XIX в., но у Пруста он поворачивается неожиданной стороной. Внутренняя пустота не понижает, а повышает ценность тайны светского человека. Такие люди могут создавать благоприятное впечатление даже без внутреннего обеспечения, а сам герой с его душевным богатством внешне оказывается посредственностью и неудачником.

⁵⁰Пруст М. У Германтов [пер. с франц. Н. М. Любимова]. М. : Республика, 1993. С. 354.

Каким образом человек света добивается такого успеха, что он делает с тканью реальности, как повторить его результат? Эти вопросы пытается разрешить герой Пруста, выйдя на поле социальной реализации, и такой поворот темы, конечно, не был знаком «лишнему человеку» русской литературы.

Попытки героя реализоваться на территории любви рассмотрим позже. Есть ещё две важнейшие составляющие романа утраченных иллюзий, которые наследует Пруст и которые мы можем рассмотреть в этом разделе.

Как показывает Д. Лукач, именно в романе такого типа появляется возможность изобразить внутреннее ощущение времени (эта тема предельно важна для Пруста, как видно из названия его романа). Речь идёт о том, что время часовой стрелки или время календаря не отражает того, как мы ощущаем этот феномен внутренне. Но романтизм разочарования находит подход именно к внутреннему, психологическому времени.

Душевная, внутренняя реальность зыбка, эфемерна. Всё, только возникнув, начинает истончаться, исчезать, как туман, таять, как первый снег. Этим и передаётся течение времени – вот этим самым у нас на глазах происходящим истончением, таянием элементов зыбкого душевного мира.

Нужно понимать, что только в этой феноменологии времени возможны и значимы надежда, память и другие сугубо временные экзистенциалы («экзистенциальное» – связанное с основами нашего существования, «экзистенциалы» – важные элементы структуры нашего бытия). Только по отношению к ускользающему становится необходимым актуальное душевное усилие борьбы с утратой времени, сохранения тонкой ткани душевной жизни. И это становится заглавной проблемой романа Пруста.

Кроме того, характерной особенностью романа утраченных иллюзий является особая элегическая тональность (которая и позволяет называть эту традицию «лирической прозой»), общее настроение просветлённой грусти.

Прекрасное, возвышенное, идеал и любовь в этой модели реальности существуют только в форме субъективного, недоказуемого, эфемерного и ускользающего. Никакой другой формы существования у них нет – отсюда специфическая лирическая грусть, хорошо знакомая нам по романам Тургенева или Гончарова. Это настроение характерно и для мира Пруста.

«Роман утраченных иллюзий»: мужское и женское

Второе направление «воплощения» героя, его практической реализации во внешнем мире – любовь. Поражения на этом фронте наиболее болезненны, здесь труднее всего успокоить себя тем, что у тебя богатый внутренний мир и этого достаточно, а герои романа утраченных иллюзий обычно проваливают «испытание любовью», как это сюжетное общее место иногда называется применительно к русскому «лишнему человеку».

Женщина становится представителем реальности, находящейся за пределами субъективности мужчины, она живёт по собственным законам, непостижимым с точки зрения героя, она никоим образом не подлежит управлению и контролю, то есть действительно обладает всеми признаками внеположной субъекту реальности. Если герой и его антагонист борются в романах Тургенева или Гончарова за внимание героини, то это ещё и борьба за признание такого героя всей Россией (женщина = Родина, нация), а также проверка идеи героя на жизнеспособность (героиня = жизнь, природа, реальность). И нет никакой возможности насильственно заставить Родину или природу принять героя, полюбить его, действительность (которую представляет в романе героиня) будет делать выбор сама.

Она является единственным возможным источником онтологического оправдания героя, определения его аксиологического статуса («лишний» или «нужный» человек). Причём обычно герой романа утраченных иллюзий не заслуживает такого бытийного подтверждения, оказывается «лишним человеком»: ему нечего предъявить действительности, всё, что было важно во внутреннем мире, перестаёт быть таковым при встрече с реальностью женщи-

ны. Такой герой трусливо бежит с рандеву с женщиной, как недружелюбно описывает ситуацию Н. Г. Чернышевский, негативно осмысляющий (именно через любовный сюжет) «лишних людей» и как факт художественной антропологии, и как важное явление в действительной культурной истории России XIX в. (имеется в виду его хрестоматийная статья «Русский человек на rendez-vous»).

Такого рода модель женщины как реальности (или реальности как женщины) наследует и Пруст. Как говорится во втором томе, где встреча с женским началом вынесена в заглавие («Под сенью девушек в цвету»), встреча с женщиной даёт «возможность дополнить женскую прелесть тем, что нельзя выдумать, что является собой не обобщённый образ виденных прежде красот, а воистину божественный дар, единственный дар, который мы не можем получить от самих себя, перед которым рушатся все логические построения нашего ума и которого мы вправе требовать только от действительности: дар индивидуального очарования»⁵¹.

Эта знакомая художественная схема, конечно, частично модифицируется и благодаря индивидуальному своеобразию Пруста, и за счёт общих мировоззренческих изменений нового столетия, но всё же основная модель (на основе общего принципа динамического равновесия внутреннего и внешнего) сохраняется и в творческом мире французского модерниста.

К собственно прустовским особенностям можно отнести, например, такое ассоциативное варьирование темы: женщина сама по себе является неведомым миром, поэтому ассоциируется с внешне недоступным и неведомым пространственным уголком реальности: «Вот почему, если я неизменно представлял себе вокруг любимой женщины местность, в ту пору для меня особенно желанную, если мне хотелось, чтобы именно она увлекла меня туда, открыла мне доступ в неведомый мир, то это не было про-

⁵¹ Пруст М. Под сенью девушек в цвету : [пер. с франц. Н. М. Любимова]. М. : Художественная литература, 1976. С. 159.

стой, случайной ассоциацией представлений»⁵². «Решающим условием, необходимым для того, чтобы зародилась любовь, условием, при наличии которого все остальные кажутся уже неважными, является уверенность, что некое существо имеет отношение к неведомому миру и что его любовь нас туда ведёт»⁵³.

В духе общих мировоззренческих изменений в масштабах столетия несколько иначе, чем в романах Тургенева или Флобера, осмысливается структурная суть столкновения субъективности героя и реальности женщины. Герой Пруста встречается на этом пути с женщиной именно как с границей его субъективного произвола, его претензий на роль всемогущего творца и владыки того аспекта действительности, который открывается с его уникальной точки зрения. В реалистической версии «романтизма разочарования» (у Тургенева, Гончарова или Флобера и Мопассана) нет феноменологии перманентного творения реальности субъектом – это место занимает реалистически мотивированный мир мечты, духовных стремлений, идеала.

Неподконтрольность женщины герою-мужчине у Пруста приобретает ещё одно специфическое обличье: героиня *изменяет* герою, и последний ничего не может с этим поделать (часто не может даже проникнуть в тайну этой измены, а может только подзревать). Одетта изменяет Свану, Альбертина изменяет Марселю. Герой сталкивается с Другим, который навязывает впечатление о себе, строящееся в данном случае на лжи о верности, – это отдалённо напоминает то, что мы уже видели в феномене светского человека у Пруста.

Герой не является всемогущим и вездесущим демиургом в жизни возлюбленной: «Мы воображаем, что объектом любви является существо, которое, приняв телесную оболочку, быть может, лежало перед нами. Увы! Существо распространяется на все пункты пространства и времени, которое оно занимало в про-

⁵²Пруст М. По направлению к Свану : [пер. с франц. Н. М. Любимова]. М. : Художественная литература, 1973. С. 114.

⁵³ Там же. С. 127.

шлом и которое оно ещё займёт в будущем. Если мы не в контакте с какой-то местностью, с каким-то часом дня или ночи, то мы этим существом не владеем»⁵⁴.

Ж.-П. Сартр рассматривает проблематику ревности и измены у Пруста в рамках феноменологии взаимодействия «я» и Другого: «Почему любящий хочет быть *любимым*? Если бы Любовь была чистым желанием физического обладания, она в большинстве случаев легко могла бы быть удовлетворена. Герой Пруста, например, который поселил у себя свою любовницу, сумел поставить её в полную материальную зависимость от себя, мог её видеть и обладать ею в любое время дня, должен был бы чувствовать себя спокойным. Известно, однако, что он терзается тревогой. Именно через сознание Альбертина ускользает от Марселя, даже если он рядом с ней. <...> именно свободу другого как таковую мы хотим захватить. <...> Напротив, тот, кто хочет быть любимым, не желает порабощения любимого существа. Он не довольствуется несдерживаемой и механической страстью. Он не хочет обладать автоматом, и, если его желают оскорбить, достаточно представить ему страсть любимого как результат психологического детерминизма; любящий почувствует себя обесцененным в своей любви и своём бытии»⁵⁵.

Как можно увидеть, отношения с Другим мыслитель-экзистенциалист воспринимает не как благодатное взаимодействие, не как диалог, а в ключе агрессивной-эгоистической борьбы, в духе ницшеанской воли к власти. Сартр признаёт основной постулат диалогизма – что именно в руках Другого моё ценностное бытие, – но считает, что это чудовищный дефект реальности. Ведь мы зависим именно от свободы Другого, а значит, он свободен нас не любить, более того, *обычно не любит*. Другому нельзя было доверять это, такой закон мироустройства обрекает нас на бесконечные мучения, на уязвлённость и распятость нашего цен-

⁵⁴Пруст М. Пленница: [пер. с франц. Н. М. Любимова]. М. : Республика, 1993. С. 93.

⁵⁵ Сартр Ж.-П. Бытие и ничто: Опыт феноменологической онтологии : [пер. с фр., предисл., прим. В. И. Колядко]. М. : Республика, 2000. С. 382.

ностного бытия, нашей души в мире Других (в пьесе «Взаперти» герои Сартра скажут: «Ад – это другие»).

Негативная модель взаимодействия с Другим, специфическая антидиалогическая феноменология действительно характерна для Пруста (правда, без утверждения краеугольной роли Другого в обеспечении нашего ценностного бытия). Любовь для автора «Поисков» является важнейшей дорогой к реальности, но обязательным компонентом этого пути становится страдание. В «Пленнице» герой-повествователь говорит о том, что боль, причиняемая женщиной, выводит «к жизни других людей»⁵⁶; запасным ходом к подлинной действительности помимо «большой дороги» любви-боли здесь же называется искусство.

Мотив измены при характеристике неподконтрольной для мужской субъективности женской стихии использует и Джойс в «Улиссе» (в его романе не действует модель «романтизма разочарования») – эту тему можно считать особенностью эпохи. Хотя во французской линии романа утраченных иллюзий XIX в. (Флобер, Мопассан) тема женской измены тоже была определяющей.

Разбирая структуру своей любви, герой видит изначальную ошибку в том, что он не умел давать, дарить в любви, всегда только потреблял (опять «тратит», как в «утраченном» времени, ничего не создавая и не обогащая). И чувствуя свою паразитическую зависимость от дающего, герой мучает его. Это было уже в отношениях с матерью, в эпизоде борьбы за материнский поцелуй перед сном. Потом будет та же зависимость от поцелуя перед сном в отношениях с Альбертиной. В этом смысле детская сцена в начале неслучайна: в ней можно найти зерно структуры его любви. В романе Пруста вообще нет случайных эпизодов, хотя место каждого эпизода становится видно только в масштабах целого. Неслучайна даже история тётки Леонии, больной, капризной женщины, требующей постоянной заботы, ничего не давая взамен, причём неясно, не является ли болезнь мнимой. Эта история, как и все остальные эпизоды, включена не для реалистиче-

⁵⁶Пруст М. Пленница : [пер. с франц. Н. М. Любимова]. М. : Республика, 1993. С. 329.

ского фона жизни героя. Это прообраз болезни самого Марселя. Аллергическая по своему происхождению астма тоже могла вызывать у здоровых людей ощущение, что всё это капризы и выдумки избалованного героя.

Как и в других областях жизни, в любви герой пассивен: он лишь воспринимает радость и боль, в этом его природа (он не живёт, а переживает). Возможно, такая расстановка приоритетов – интерес не к результату, а к ощущениям – и повышает роль мазохистских, страдательных мотивов (ощущение страдания острее и насыщеннее, чем ощущение радости).

Ещё один важный момент. Уже в лирической прозе XIX в., опирающейся на описанную структуру романного равновесия, архитектурные функции женского расслаиваются на различные, противоречащие друг другу составляющие. Кроме уже показанного выше «представительства» реальности в кругозоре героя, которое выполняет героиня, женское начало связано с ещё одним аспектом моделирования действительности.

«Романтизм разочарования» и в своих романтических истоках, и в реалистическом апофеозе, равно как и Пруст с его корнями в импрессионизме и в философии жизни, связан с представлениями о первенстве интуитивного, иррационально-чувственного постижения мира. Основой реальности видится «душа мира» – то самое чувствующее, переживающее, т. е. собственно живое измерение всей действительности. Этот аспект архитектуры самой жизни символизируется как женщина, Вечная Женственность, *Ewige Weiblichkeit* по формуле Гёте.

Комплекс представлений о «чувствующей» изнанке реальности, скрытой за рациональной и вещественной поверхностью, предполагает, что любые предметные границы – это ложная оболочка, связанная то ли с мёртвыми законами материи, то ли с работой разума; это особенности низкой «мужской» реальности вещей, разума и жизненной прозы. А значит, субъективная отдельность героя тоже иллюзорна – в некой неопределённой перспективе субъект должен перешагнуть через эту мнимую пре-

граду и воссоединиться с реальностью (это ожидается и от любви к героине). Но по факту ни один герой романа утраченных иллюзий этого не добивается.

При этом чувствующее, переживающее, интуитивно познающее, любящее – всё то, что присуще «душе мира», характерно и для субъективности героя, его внутренней реальности. Иначе говоря, в основе такой художественной структуры лежит некое противоречие: женское и внутри героя, и снаружи, при этом внешнее позиционируется как принципиально иноприродное внутреннему (женщина – предел субъективности мужчины). Можно, впрочем, рассмотреть возможность того, что данное противоречие является частью этого варианта романного равновесия.

Коллизия использования этой модели у Пруста оказывается особенно запутанной. Писатель системно использует этот комплекс художественных представлений (реальность = женщина) во всей его многомерности и противоречивости, но именно как убедительный, давно выработанный в литературе художественный язык. Сам Пруст был гомосексуалистом. Писатель эту свою особенность старался скрыть от близких, в романе она зашифрована (однополая любовь там осуждается), но почти сразу после его смерти издатели и критики сделали эту тайну общим достоянием. Главная любовь писателя – Альфред Агостинелли, шофёр и секретарь Пруста. Он погиб в 1914 г. Выше говорилось, что с этого момента в роман входит линия Альбертины, главной любви Марселя, что существенно расширяет объём «Поисков» (очевидно созвучие «Альфред» – «Альбертина»).

Экзистенциальное измерение романа

«В поисках утраченного времени». Самопознание

Помимо художественных задач, Пруст пытается решить в своём романе и сугубо экзистенциальные проблемы, важные в смысловом контексте его жизни, его личностной состоятельности. Ведётся именно некий поиск, происходит борьба – против

превращения времени в утраченное время, против самих законов бытия, делающих неизбежной эту утрату.

История написания романа связана с драматической коллизией его жизни, именно история пути к творческим результатам становится биографической основой экзистенциальной проблемы «утраченного времени» и его «поисков».

Первый том «Поисков» опубликован в 1913 г., когда Пруст уже прошёл возрастной рубеж сорокалетия. До этого он был известен как светский человек, остроумный, приятный собеседник, тонкий ценитель искусства. При этом он с самой ранней юности себя мыслит именно писателем, но ничего не делает в этом направлении. Годы идут, время *утрачивается*. Перед ним открыты все двери в литературный мир (критики и издатели – его приятели по светским салонам), ещё в молодости он сделал важную заявку на то, чтобы стать заметной литературной фигурой – опубликовал сборник прозаических малых произведений «Утехы и дни» (или «Наслаждения и дни» – *Les Plaisirs et les Jours*) в 1896 г. Это издание выходит с предисловием Анатоля Франса, мэтра тогдашней французской литературы, – иначе говоря, литературный мир был готов принять молодого писателя с распростёртыми объятьями.

Но после этой дебютной заявки Пруст на десятилетия замолкает, публикует только незначительные мелочи (посмертно в архиве писателя была найдена рукопись целого романа «Жан Сантей» – время работы, предположительно, начало 1900-х, – но этот текст он не публиковал и никому не показывал).

В середине 1900-х заболевание – тяжёлая форма астмы – заставляет его остро ощутить проблему ограниченности времени жизни, непоправимой «утраты» времени. Астма сама по себе не является смертельной болезнью, хоть и существенно сокращает время жизни, – по-настоящему опасны только осложнения (от одного из них Пруст в конце концов и умрёт). Возможно, сыграл свою роль особый характер астматических приступов, которые иногда переживаются как умирание от удушья.

На смену XIX веку с характерными для него пламенными, пророческими болезнями мозга (наподобие тех, что были у Достоевского и Ницше) пришёл XX век с лёгочными заболеваниями, для которых свойственно чувство опустошения, бесцветности и бессмысленности жизни, одиночества и отчуждённости в духе Чехова (в этом отношении его можно отнести к новой эпохе), Пруста, Кафки или Камю.

С момента проявления болезни Пруст начинает наперегонки со временем писать своё грандиозное произведение. В этой драматической гонке писатель проигрывает: он не успевает сам доделать и опубликовать все части романа, последние тома публикуются после его смерти по черновикам.

В заглавие романного цикла вынесена проблема времени, но цели «поисков» Пруста намного шире. Речь идёт о поиске возможности смыслового собирания реальности, о поиске собственной личной целостности и многом другом.

Предложенное расширение экзистенциальной перспективы романа не нужно воспринимать как призыв «не обращать внимания» на собственные прустовские акценты. Пруст придаёт неповторимый облик вечной теме поиска себя, в его мире продолжает действовать пафос уникальности взгляда на реальность, который нам знаком по импрессионизму. Это качество его экзистенциальной работы мы будем учитывать в обязательном порядке.

Но важно и то, что перед нами предельно насыщенный вечный сюжет самопознания, а не пустая эстетская игра, которая стремится удивить пресыщенный вкус артистической богемы своей необычностью⁵⁷. (Видимо, именно такую игру сначала увидели издатели, отказавшиеся публиковать «Поиски»; понадобилось время, чтобы понять подлинный масштаб шедевра Пруста.)

Итак, если посмотреть на экзистенциально-смысловую сторону романа «В поисках утраченного времени», то в максимально

⁵⁷ Батай Ж. Пример эстетского прочтения Пруста // Батай Ж. Литература и зло. Э. Бронте, Бодлер, Мишле, Блейк, Сад, Пруст. М : МГУ, 1994. 166 с.

общем смысле речь идёт о вечной проблеме поиска себя (если угодно, «утраченного» себя).

Разберемся для начала с этим расширенным вариантом экзистенциального поиска. На этом фоне можно будет определить место «персонализации» вечного сюжета духовного самопознания у Пруста.

Что такое самопознание? Что именно познаётся во время этого действия или процесса? Что такое «я», которое подвергается познанию, как его можно определить качественно или поэлементно, что именно должно поменяться в «я» в результате самопостижения?

Попробуйте ответить на эти вопросы, и станет ясно, что у нас нет сколько-нибудь вразумительного понимания того, что такое «я», что именно должно поменяться в результате самопознания, за счёт чего возможна осмысленность нашей жизни, что значит быть человеком.

У нас нет настоящего понимания важнейших категорий нашего бытия: человек, смысл, любовь, вера и т. д. По большому счёту, мы лишь умеем правильно расставлять эти слова в предложении, но по некоему бессознательному допущению считаем, что хорошо знаем природу этих будто бы общеизвестных феноменов, не проделав никакой духовной работы (само)познания.

То, что мы слышали от других людей о существовании смысла жизни, любви или веры, а также в целом уловили общий контекст словоупотребления и узнали о приблизительных обстоятельствах этих экзистенциалов, совершенно не означает, что мы обладаем полным знанием об этом. Как говорил Лев Шестов, есть две вещи, в которых нас никто не заменит. Это, во-первых, смерть – умереть придётся именно нам, никакой замены не будет, – во-вторых, понимание – этого тоже никто за нас сделать не может.

Именно поэтому сюжет поиска себя (как и другие смежные варианты духовной работы) вечен. Все знают общие обстоятельства этого поиска (или любви, или веры и т. д.), но пока не про-

изошло настоящее познание, пока человек не прошёл весь этот путь самостоятельно, всё это лишь слова, мнимое обезличенное понимание (то самое умение расставлять слова в предложении). И сколько бы людей ни осуществило такое самопознание (пережило настоящую любовь и проч.) и ни поделилось с нами его результатами, нам всё равно эту работу придётся проделывать заново для себя.

В силу специфики самопознания объяснение этого феномена вынуждено двигаться по кругу, говорить об одном и том же с использованием разных моделей и метафорических уподоблений, чтобы по возможности разрушить ложное ощущение понимания и самоочевидности, заставить искать за знакомыми словами новый смысл (как работает так называемый «герменевтический круг»).

М. Мамардашвили с этой целью предлагает в лекциях о Прусте уподобление самопознания спасению, новому рождению, озарению⁵⁸. Думается, что о буквальном равенстве этих феноменов говорить не следует, но в качестве ситуативных синонимов в контексте непрямого герменевтического разъяснения это сравнение оказывается очень продуктивным. Как минимум становится понятно, что самопознание нельзя считать просто получением новой информации о себе (ведь спасение не сводится к получению новых знаний о святости) – речь идёт о каком-то качественном изменении своего положения в реальности.

Вопросы о том, что такое «я» и что такое человек, подталкивают нас к тавтологическим ответам – более структурированно выглядит задача определить разницу между индивидом, познавшим себя, и индивидом, этого не сделавшим. Очевидно, что тут должна быть зримая разница, однако сформулировать её нам не удастся. Может быть, человек, познавший себя, знает, кто он и зачем живёт? Этот вариант ответа кажется самым напрашивающимся. Но представление о том, кто ты и каково твоё место в жизни, есть абсолют-

⁵⁸Мамардашвили М. К. Лекции о Прусте. Психологическая топология пути. М. : Ad Marginem, 1995. 550 с.

но у всех, в том числе у не прошедших путь самопостижения. И может быть, у них эти представления даже твёрже и яснее.

Единственная предметная разница между познавшим себя человеком и тем, кто не сделал этого, – источник представлений о себе и мире. Человек, для которого чужда духовная работа над собой, заимствует представления о себе, природе человека, важнейших ценностях у *других людей* без какого-либо собственного труда. А значит, это знания обезличенно-стёртые, это мнимое понимание, когда к предельно смутному представлению о человечности, любви, вере и т. д. мы относимся как к заведомо очевидному, само собой разумеющемуся, хотя по факту это то же самое умение расставлять слова в предложении.

Природа самопознания (и того, что познаётся: любви, смысла жизни, самой человечности) такова, что её трудно передать вербально. Точнее, словами всё полностью передаётся, но тот, кто не прошёл самопознания, пользуется теми же категориями, и разницу между ними уловить сложно. Тот, кто знает свою истинную природу, говорит об этом теми же словами, как и тот, кто ошибочно считает, что знает себя. Тот, кто любит, описывает это так же, как тот, кому лишь кажется, что он любит, и т. д. (Поэтому, как уже говорилось выше, эти темы и сюжеты останутся вечными, несмотря на огромное количество исчерпывающих обращений к ним – те, кто не прошёл это путь самостоятельно, услышат только пустые оболочки слов.)

Разница имеет бытийную, а не предметную природу. Как спасение не означает узнать побольше о спасении, а значит *стать* спасённым, так и самопознание – это не получение информации о себе, а необходимость *стать* собой. Любовь не психологический или психофизиологический феномен – суть в том, чтобы *быть* любящим или любимым (психофизиологические процессы были у всех, а любовь дана далеко не каждому).

Такого рода ускользание предмета самопознания объясняется самой природой феномена присутствия, непредметным характером бытия, трудностью ухватывания событийного измерения ре-

альности позитивными предметными средствами. (И. Кант в своё время признал в «Критике чистого разума», что для познания нет разницы между мыслимыми талерами и реальными: специфическая бытийная прибавка не улавливается понятийно.)

М. Хайдеггер ставит в «Бытии и времени» знак равенства между трудностью ухватывания бытийного и сложностью постижения ценностного, или, под другим углом зрения, человеческого вообще. Ценностное, или человеческое (сама человечность человека), имеет также непредметную природу, трудно улавливается позитивными научными категориями, обладает именно бытийной структурой.

Бытийное сложно поддаётся познанию, но это максимально важная цель постижения, потому что с этим связан вопрос о природе человеческого. Да, невозможно предметно объяснить разницу между тем, кто действительно любит, и тем, кто только говорит или только думает, что любит, между тем, кто действительно верит, и тем, кто только говорит об этом. Но в горизонтах нашего человеческого бытия суть именно в этой бытийной разнице (предельно важно то, что *действительно* любит, верит, а не только говорит об этом), более того, мы можем её понять, хотя её и трудно предметно предъявить.

Поскольку прямого пересказа сюжета самопознания недостаточно (мы все многократно знакомимся с обстоятельствами этого вечного сюжета, но это не инициировало нашего собственного понимания), необходимы косвенные средства, которые бы заставили нас задуматься о разнице между обезличенным мнимым пониманием сказанных слов и бытийной полновесностью настоящего познания. Нужно двигаться по герменевтическому кругу, говоря об одном и том же на разные лады, в расчёте на то, что рано или поздно слова станут смыслами.

Пустые слова должны наполниться бытийным смыслом, нашим личным духовным опытом, поэтому «вечные сюжеты» являются таковыми: чужое понимание приходит в обезличенно-

стёртом виде пустых слов, и нам приходится заново проделывать ту же работу для себя, для своего времени.

Индивидуальные вариации сюжета самопознания у Пруста

Одним из важнейших вариантов сюжета самопознания, представленных у Пруста, является сюжет поиска ценностей. Выше уже говорилось, что непредметная сущность человека, бытийное и ценностное по сути могут быть отождествлены (как писал Хайдеггер, ценность – модус бытия человека⁵⁹). Важным контекстом темы поиска ценностей можно считать и прустовскую проблему собирания «я» из импрессионистических осколков: «я» обретает внутреннее (а не объектное внешнее) единство и целостность именно в сфере ценностей, смыслов, целей (единство не может быть обретено в сфере психофизиологических реакций, мышления и т. д. – того, что становится исходным материалом потока сознания).

С аксиологическим (т. е. ценностным) так же, как с феноменом времени, связана проблема утраты. Начало XX в. – эпоха потери ценностей.

Поиск *утраченных* ценностей Пруст начинает с критики объективистской аксиологии, господствовавшей во второй половине XIX в., которая, возможно, и привела к потере аксиологических смыслов. Эта модель предполагает, что ценности объективно содержатся в вещах: красота объективно присуща прекрасной картине, мудрость – великой книге и т. д.

По мысли Пруста, это совсем не так, такой подход он ругательно именуется фетишизмом (так называется обожествление вещи в примитивных культурах; известно также фрейдистское переосмысление термина).

Тысячи людей ходят на выставки, смотрят на прекрасные картины, но к красоте на самом деле не прикасаются (даже если счи-

⁵⁹См. : Хайдеггер М. Бытие и время. М. : Ad Marginem, 1997. С. 98–100.

тают иначе). Тысячи людей читают великие книги, но мудрее не становятся. Книга не приобщает нас к мудрости автоматически.

Что-то важное должно случиться внутри меня, для того чтобы я соприкоснулся с мудростью, красотой и т. д. : «Красота жила во мне самом, а не в памятниках той или иной эпохи, не в произведениях искусства, не в храмике Любви, у подножия которого лежали груды позолоченных листьев»⁶⁰. «А когда теряешь веру, то, чтобы прикрыть наше бессилие придавать жизненность новым явлениям, на смену вере приходит и всё сильнее укореняется фетишистская привязанность к былому, которое некогда одухотворяла наша вера в него, – как будто это в былом, а не в нас самих, жило божественное начало и как будто причина нынешнего нашего неверия – причина случайная: смерть богов!»⁶¹

М. Мамардашвили в лекциях о Прусте разъясняет этот вопрос необъективной природы ценностей иллюстрацией, в прямом виде у писателя отсутствующей, но действующей по той же логике. Такой же принцип, по мысли грузинского мыслителя, действует в любви: это чувство вызывается не объективными качествами, присущими любимому человеку. Если бы именно предметно присущие достоинства автоматически вызывали любовь, этого человека любили бы все, кого он встретил в жизни, но это не так. Дело не в качествах любимого человека – что-то предельно важное должно случиться именно с нами.

Это специфическое качественное внутреннее изменение (действительное соприкосновение с красотой, верой, мудростью, любовью) имеет одну природу с самопознанием. В представлениях Пруста это происходит именно внутри «я». Сравним с ещё одной авторитетной в XX в. моделью восстановления бытийного измерения ценностей, которую предлагает М. М. Бахтин. В рамках диалогической философии Бахтина ценностное обретается в точке событийного взаимодействия «я» и Другого.

⁶⁰ Пруст М. По направлению к Свану : [пер. с франц. Н. Любимова]. М. : Художественная литература, 1973. С. 441.

⁶¹ Там же. С. 442.

В «Поисках» реализуется последовательно проводимая антидиалогическая версия понимания ценностного события человеческой жизни (эта модель складывается в линию преемственности Пруст – Мамардашвили или, может быть, Декарт / Паскаль – Пруст – Мамардашвили). Роль Другого тут тоже учитывается, но она видится исключительно в отрицательном свете: избегая собственной духовной работы, мы пытаемся переложить на Другого труд понимания, берем у него обезличенно-стёртое псевдопонимание (только в таком виде это может дойти до нас от Другого); по мнению героя Пруста, ощущение от общения с другом прямо противоположно «хорошо знакомому мне наслаждению – наслаждению извлекать из себя и вытаскивать на свет то, что пряталось в полумраке»⁶².

Главная работа происходит именно внутри, но не буквально на уровне нашей мыслящей и чувствующей субъективности (как уже говорилось, на этом уровне, в потоке сознания, нет оснований ни для ценностей, ни для единства личности), а ещё глубже, в субъективной трансценденции, на уровне невидимых нам внутренних законов и оснований:

«Ясно, что искомая мною сила не в нём [предмете, пробудившем воспоминание – чае с бисквитным пирожным – А. К.], а во мне. Он её пробудил, но ему самому она неизвестна, он способен лишь без конца повторять её, всё невнятной и невнятной, а я, сознавая своё бессилие истолковать выявление этой истины, хочу, чтобы действие его не ослабевало, чтобы он немедленно пришёл ко мне на помощь и окончательно всё разъяснил. Я оставляю чашку и обращаюсь к своему разуму. Найти истину должен он. Но как? Тягостная нерешительность сковывает его всякий раз, как он чувствует, что взял верх над самим собой; ведь это же он, искатель, и есть та тёмная область, в которой ему надлежит искать и где всё его снаряжение не принесёт ему ни малейшей пользы. Искать? Нет, не только – творить! Он стоит

⁶²Пруст М. Под сенью девушек в цвету : [пер. с франц. Н. Любимова]. М. : Художественная литература, 1976. С. 314.

лицом к лицу с чем-то таким, чего ещё не существует и что никто, как он способен осмыслить, а потом озарить.

И я вновь и вновь задаю себе вопрос: что это за непонятное состояние, которому я не могу дать объяснения и которое тем не менее до того несомненно, до того блаженно, до того реально, что перед ним всякая иная реальность тускнеет?»⁶³

Поиск утраченных ценностей ещё одна вариация объяснения грандиозного внутреннего путешествия, которое совершается в монументальном семитомном романе Пруста (как уже говорилось, ценностно-событийная, непредметная природа собственно человеческих смыслов вынуждает предъявлять их читателю с помощью серии смежных моделирующих вариаций).

Как считает Пруст, ценности можно обрести только в результате внутреннего путешествия, внутренней работы. Никакой другой формы их обретения не существует, они не вложены в вещи объективным образом. **Ценностное, человеческое, культурное не существует само по себе и неспособно само себя воспроизводить.** Нужно, чтобы кто-то раз за разом проделывал духовную работу понимания.

Поиск ценностей выглядит особенно безнадежным для поколения Пруста, для 1910–1920-х гг., поскольку предшествующие поколения эту работу делать перестали, поскольку вообще было потеряно понимание, что такого рода духовная деятельность нужна – и как результат, аксиологическое, собственно человеческое исчезает и наступает время хаоса, мировых войн и революций.

Раньше упоминалось, что издатели не принимали первый том романа Пруста, потому что, по их мнению, показанная там внутренняя история (в духе импрессионистической поэзии тонкого и мимолетного) не соответствовала наступившей эпохе страшных исторических потрясений, экспрессионистического крика. Но уже ко времени публикации второго тома, в 1918 г. (то есть на

⁶³Пруст М. По направлению к Свану : [пер. с франц. Н. Любимова]. М. : Художественная литература, 1973. С. 73.

пике Первой мировой, когда места для тонких нюансов декаданса всё ещё нет), отношение к шедевру Пруста изменилось.

Те, кто разобрался в истинном смысле того, что показано в «Поисках», могли понять, что внутреннее путешествие имеет отношение в том числе к историческим потрясениям нового века. Очеловечивание времени, ценностное собирание реальности невозможно без такого рода внутренней духовной работы. Наступившая эпоха исторического хаоса, чудовищный, нечеловеческий облик происходящих вокруг нас событий напрямую вытекает из того, что люди перестали искать в себе человека, трудиться над ценностной выстроенностью, осмысленностью, человечностью своей жизни.

Нет никаких механизмов обезличенного самовоспроизведения (без необходимости прикладывать духовные усилия) человеческого ни в масштабах личности, ни в масштабах всей культуры. Человечность, осмысленность культуры сама (без нас) поддерживать своё существование неспособна.

В связи с тем, что проблема обретения себя связывается с проблемой поиска времени, а ситуативными синонимами самопознания, по справедливому замечанию Мамардашвили, могут служить спасение, воскресение, второе рождение, озарение, моделирующим контекстом также является проблема вечности, бессмертия.

В мире Пруста действует противопоставление ложной и подлинной модели вечности. Эта антитеза придумана не самим писателем – она знакома как минимум со времён Платона.

Ошибочное представление о вечности, которым руководствуется обыденное создание, подразумевает некую бесконечную линию времени (Гегель называл это «дурной бесконечностью»): после этого мгновения идёт следующее, потом ещё и ещё, и этот ряд никогда не заканчивается.

По мысли Пруста, такая концепция вечности ошибочна, таким бессмертием мы не обладаем. Более того, такая модель вредна: она позволяет нам обманывать себя, тешиться ложными

надеждами, верить, что можно не торопиться, что можно пока жить начерно, так как у нас будто бы ещё будет возможность переписать свою жизнь набело.

Подлинная модель вечности – «вечное теперь», неподвижное мгновение, вбирающее в себя все мгновения. У нас нет бесконечного ряда мгновений существования, нам дан очень краткий просвет бытия, по сути краткий миг, и нужно успеть наполнить его связью с «вечным теперь».

Если это сопряжение достигнуто, если «обретение времени» случилось, становится не страшно, что нам дан только краткий миг бытия (а для больного Пруста, как мы помним, вопрос ограниченности времени жизни был предельно насущен и буквален). Нужно жить, пока ты жив, быть молодым, пока ты молод, любить, пока есть любовь и любимый человек, и этого будет достаточно.

Не нужно роптать на краткость жизни – нужно лишь не «утрачивать» время. И в этом случае достаточно одного мгновения жизни. Достаточно одной любви (вместо множества неудачных попыток), *одного романа* – если всё это сделано по настоящему.

Пруст пишет об этом в известном письме к Жоржу де Лорису: «Жорж, трудитесь, когда только сможете. Рескин когда-то высказал прекрасную мысль – она ежечасно должна быть перед нашим умственным взором; по его словам, две главные заповеди Божии (вторая – фактически его собственная, но это не столь важно) – «Трудитесь, пока есть свет» и «Будьте милосердны, пока есть у вас милосердие». <... > После первой заповеди в Евангелии от Иоанна идут слова: «... ибо скоро наступит тьма, и уже ничего не сделаешь» (цитирую неточно). Жорж, я уже наполовину во тьме, несмотря на мнимое временное улучшение – оно ничего не значит. Но у вас-то есть свет, вам он будет светить ещё долгие годы, так что работайте! И тогда вы обретёте утешение среди желанных горестей: ибо истинная жизнь – в другом, не в самой жизни, не в том, что после, но вовне, если, конечно, слово,

как-то связанное с пространством, имеет смысл в мире, его лишённом...»⁶⁴

В русском переводе Библии эти фрагменты звучат так: «ходите, пока есть свет, чтобы не объяла вас тьма: а ходящий во тьме не знает, куда идёт» (Иоанн 12:35); «Итак, будьте милосерды, как и Отец ваш милосерд» (Лк 6, 36). Первая цитата вполне созвучна проблемам Пруста.

Продолжая попытки ухватить сущность самопознания, зададим вопрос: а в чём его необходимость, зачем нужно самопознание?

Как уже сказано выше, суть самопознания, понимания предполагает перформанс слова в бытие, переход мнимого понимания в живой смысл. Здесь принципиально нет ничего само собой разумеющегося. Такого рода эффект иллюзии понимания («само собой разумеется») всегда является приметой мнимого знания, обезличенно позаимствованного у других людей без собственной духовной работы.

Этот же принцип следует применить и к вопросу о самой необходимости самопознания. И здесь тоже не работает подход «это не нуждается в обосновании», «это и так понятно».

В чём именно необходимость самопознания? Так ли оно нужно? Ведь нам знакомо, а может быть, даже кажется убедительным утверждение, что чем меньше думаешь и понимаешь, тем счастливее живешь, крепче спишь.

Нужно сразу отбросить наиболее привычные варианты обоснования духовной работы – разного рода умозрительные, «головные» трактовки этого вопроса, так или иначе сводящиеся к чему-то наподобие «чтобы выполнить высокое человеческое предназначение», «чтобы не быть растением» и т. д. Такого рода умозрительные мотивировки на самом деле никого не мотивируют: мы не бросили прямо сейчас все свои дела и не помчались выполнять высокое человеческое предназначение. У нас нет понастоящему насущной необходимости не быть растением (аб-

⁶⁴ Цит. по: Мориак К. Пруст. М. : Независимая газета, 1999. С. 180–181.

страктивный стыд за это обладает нулевой мотивирующей силой, точнее, он работает только в контексте зависимости от социальной оценки, от того, что о тебе подумают люди, но и в этом случае от стыда человек помчится не познавать себя, а добиваться социального успеха).

Как обосновывается необходимость самопознания в «Поисках»? Пруст раскрывает именно насущные причины самопознания, показывает, что **без обретения себя наша жизнь мучительна**. Обыденные представления о будто бы счастливой жизни и крепком сне людей, для которых чужды рефлексия и поиск себя, полностью ошибочны. Нам очень плохо.

Мы, впрочем, умеем обманывать сами себя, убеждать себя, что мы счастливы, что мы «крепко спим», рисовать на своём лице улыбку, отвлекать своё внимание от этого вопроса, но в глубине души мы всегда знаем правду. И в кризисные моменты она проступает совершенно отчётливо во всей своей мучительности; в такие периоды у нас не получается обмануть даже себя.

Почему нам плохо? Потому что если мы не *присутствуем* в том, что мы делаем (именно так лучше всего можно обозначить результат самопознания: **«обретённое время» предполагает осмысленное присутствие в своих словах и действиях**), то это место не останется пустым, потому что оно будет занято какими-либо другими силами: обстоятельствами, привычками, сиюминутными желаниями, биологическими реакциями, психическими автоматизмами и т. д. И то, что сделают из нашей жизни эти бессмысленные силы и механизмы, будет предельно мучительной средой существования.

Пруст показывает в своём романе в основном именно бытие героя без обретения себя, «утрату времени» («обретение времени» становится возможным только в финале) – и оно действительно предстаёт нам как своего рода ад (Мамардашвили даже считает возможным напрямую сопоставить ситуацию героя Пруста и «Ад» Данте, хотя это, конечно, преувеличение).

Итак, самопознание предельно насущно, жизнь без обретения самого себя невыносима (это частично смягчается самообманом, но полностью забыть правду невозможно). Однако подавляющее большинство людей всё же не проходят пути познания самого себя, не проделывают необходимую духовную работу (хотя точечные «откровения», остающиеся нераскрытыми, недоработанными внутренне, бывают у каждого).

Мамардашвили объясняет такое положение наличием препятствий на пути понимания. Людям мешают лень, страх и надежда, действующие во взаимодополняющем единстве⁶⁵. У Пруста нет такого рода системного видения помех на пути самопознания, но в его романе можно найти иллюстрации для всех элементов модели, предложенной грузинским философом.

Разберемся подробнее, как действуют эти отрицательные факторы. Наиболее проста механика лени: для того чтобы получить какой-либо жизненный результат (и материальный, и духовный), нужно вкладывать силы, трудиться. Но чаще всего люди избегают труда (в экзистенциальном понимании), не находят сил, чтобы вложить их даже в решение предельно насущных задач. И в результате жизнь проходит, но ничего не обретается, не создаётся, не понимается, время утрачивается.

Чуть сложнее вопрос со страхом. Чего именно боится человек у Пруста в сфере самопознания? Страшно ли ему, что, познавая себя, он найдёт на дне собственной личности что-то ужасное, какое-то чудовище? Такого рода развитие сюжета у Пруста вряд ли возможно (это скорее из мира Кафки).

Суть этой проблемы в «Поисках» хорошо иллюстрирует ситуация отношений Свана и Одетты. Одетта изменяет мужу, тот её ревнует, подозревает и выслеживает. Но на самом последнем шаге пути к правде об Одетте Сван даёт себя снова обмануть (иногда самым нелепым образом), он не решается на этот последний шаг.

⁶⁵Мамардашвили М. К. Лекции о Прусте. Психологическая топология пути. М. : Ad Marginem, 1995. С. 22.

Чего боится Сван, чего боится человек на пути к правде о себе и своей жизни? У Свана ситуация наиболее чиста от примесей: он, например, не боится потерять возвышенные иллюзии о сущности Одетты – у него их нет (она вошла в его жизнь первоначально в качестве содержанки, т. е. он покупал её близость тем, что обеспечивал её материально).

Он боится того, что, **узнав правду, будет вынужден что-то менять**, что-то делать со своей жизнью. С этой правдой будет невозможно жить как раньше. Именно такого эффекта боятся люди, избегая самопознания.

Последний элемент системы препятствий на пути самопознания, как её видит Мамардашвили, – надежда.

Пример отрицательного видения надежды можно найти у Пруста, в частности в размышлениях героя о своих чувствах по поводу нового года, о «первом дне нового мира, когда я мог бы всё начать сызнова и перезнакомиться с Жильбертой, как в дни творения, как будто прошлого не существовало, как будто отпали вместе со всеми уроками, какие можно было извлечь из них для будущего, все обиды, которые она мне иной раз причиняла». Но он тут же понимает ложность этого ощущения: «...это не первый день нового мира, ничего не сохранившего от старого... кроме одного: кроме моего желания, чтобы Жильберта любила меня»⁶⁶.

Традиционно категория надежды считается положительной – чем же она не угодила Прусту и Мамардашвили? Попробуем понять, что именно происходит, когда мы надеемся, какова механика этого экзистенциала. Во-первых, надеясь, мы рассчитываем, что наши трудности исчезнут как-нибудь *сами, без наших усилий*. Во-вторых, надежда переносит решение проблем в будущее, а значит, не нужно вставать лицом к лицу с проблемами прямо сейчас.

И в этом смысле надежда не только говорит неправду (это один из основных механизмов самообмана, самоуспокоения че-

⁶⁶Пруст М. Под сенью девушек в цвету : [пер. с франц. Н. Любимова]. М. : Художественная литература, 1976. С. 73.

ловека, живущего в «аду» без обретения себя) – она оказывается предельно вредоносной, сугубо отрицательной. Потому что **человек должен встретиться с правдой о себе и своей жизни исключительно самостоятельно и прямо сейчас.**

Итак, результатом самопознания должно стать наше присутствие в том, что мы делаем, говорим, чувствуем. И тогда нашей жизнью будут управлять не низкие безликие механизмы, тогда она станет личностно осмысленной, по-настоящему нашей, такой, какой она должна быть. Время не будет утрачиваться, станет достаточно одного краткого мгновения существования, одной любви, одного романа и т. д. Не будет необходимости делать всё новые и новые попытки жить, любить, творить правильно.

Обстоятельства самопознания (любви, веры) в целом известны всем, но большинство людей так и существуют с пустыми словами, что и позволяет этой теме оставаться вечной (информационного знания об этом мало – нужно перформативное понимание). Понимание придаёт всем известному словесному описанию самопознания, любви, веры, чуда творчества бытийную (= ценностную = смысловую) наполненность.

Что на этом фоне происходит с художественным словом Пруста? Ранее уже шла речь о новом художественном языке, в котором должны совместиться значимость, связь с существенным, вечным, с одной стороны, и уникальность, неповторимость, однократность моего бытия, с другой (этот вопрос поднимался в связи с проблемными узлами наследия импрессионизма, которые пытается распутать Пруст). Соединение существенного и неповторимого оказывается возможным в той же точке, где слово становится бытием.

Пруст постоянно полемизировал с теми, кто считал, что он отражает в своих романах только впечатления, что его роман посвящён богу секунды, мелочам, что он смотрит в микроскоп (такой образ предлагает в разборе Пруста Х. Ортега-и-Гассет⁶⁷).

⁶⁷Ортега-и-Гассет Х. Время, расстояние и форма в искусстве Пруста // Ортега-и-Гассет Х. Эстетика. Философия культуры. М. : Искусство, 1991. С. 176–186.

В «Обретенном времени» мы читаем: «Вскоре я смог показать несколько набросков. Никто ничего не понял. Даже те, кто были благосклонны к моему осмыслению истин, которые я собрался высечь на фронтоне храма, и поздравляли меня, уверяя, будто я показал им их самих «под микроскопом», между тем как я, напротив, пользовался телескопом, чтобы разглядеть вещи, вроде бы совсем крошечные, но казавшиеся мне таковыми потому лишь, что находились на слишком большом от меня расстоянии, в действительности же каждая из них была целым миром. Там, где я пытался отыскать общие законы, меня называли крохобором»⁶⁸.

И в микроскоп, и в телескоп смотрят на вещи, которые слишком малы, чтобы их можно было разглядеть невооруженным глазом, но в первом случае они действительно предельно малы, а во втором – на самом деле являются огромными. Пруст настаивает на том, что пишет не об атомах реальности, не о нюансах и частностях (метод микроскопа, т. е., по сути, импрессионизм), а о том, что хоть и требует усилия для того, чтобы его увидеть, но при этом является чем-то основополагающим, важным элементом нашей реальности.

Л. Я. Гинзбург указывает, что такая установка на поиск «законов» отдаляет Пруста от случайного чувственного опыта в духе импрессионизма. Французский писатель работает со смыслами, значимыми фрагментами нашего бытия. Но при этом он, по мнению отечественной исследовательницы, не впадает в другую крайность, в духе, например, символизма, что предполагало бы иномирное, запредельное происхождение смыслов, которые мы разглядели в чувственных проявлениях реальности. Смысловое, значимое у Пруста имеет сугубо земной генезис⁶⁹.

Для описания результатов прустовских поисков художественного слова, подходящего для решения задачи познания себя, обретения осмысленности жизни без перевода на общие языки, с

⁶⁸ Пруст М. Обретенное время : [пер. с фр. А. Смирновой]. СПб : Амфора, 2007. С. 460.

⁶⁹ Гинзбург Л. Я. О психологической прозе. М. : INTRADA, 1999. С. 336.

сохранением своей уникальности, нам понадобятся категории «феномен» и «феноменологический роман».

Роман потока сознания. Феноменологический роман

Пруст (наряду с Джойсом и некоторыми другими писателями) входит в число родоначальников романа потока сознания — одной из важнейших модернистских форм большой прозы, которые в XX в. вытесняют классический роман. (Кроме романа потока сознания, важен также роман-миф; иногда эти новые формы соединяются, как это произошло, например, в творчестве Джойса или Фолкнера).

Формулу «поток сознания» предложил Уильям Джемс, американский представитель философского интуитивизма.

Принципы работы со словом, смыслом, самим сознанием в рамках этой повествовательной и жанровой модели могут очень различаться. Роман потока сознания у Пруста непохож на то, что мы видим, например, у Джойса, — перед нами большая эпохальная форма, а значит, для неё характерны разнородность и многообразие видов. Точно такие же различия мы видели раньше внутри классического романа: мир Бальзака отличался от мира Стендаля.

Вот что свойственно роману потока сознания на фоне традиционного романа.

Во-первых, отсутствует объективная реальность в привычном виде. «В поисках утраченного времени» строится как грандиозный монолог от первого лица, определяющей повествовательной инстанцией становится главный герой Марсель. Томас Манн назвал роман Пруста «субъективной эпопеей» — эта формула по сути является оксюмороном, поскольку эпопея по определению посвящена общезначимому, событиям максимально огромного, общенационального и эпохального масштаба. У французского писателя написан роман, объём которого предполагает масштабность и всеохватность эпопеи, но содержание сугубо субъективное.

Нет пластической объёмной картины мира, частью которой стал бы внутренний мир героя. Есть внутренняя вселенная, в ко-

торой разными сторонами фрагментарно проявляется внешний мир. Так, в начале романа герой-повествователь говорит о «тропинке, запечатлевающейся в его [путника] памяти благодаря волнению, которое он испытывает»⁷⁰. Не волнение возникает, потому что эта тропинка имеет какое-то значение в его жизни, а тропинка обретает значение благодаря волнению.

Предметная устойчивость и раздельность элементов внешней реальности проблематизируются, *размываются* – последнее выражение нужно понимать относительно буквально, с учётом фундаментальной метафоры потока. Твёрдые вещи ухватываются общим потоком реальности и растворяются в нём. Вместо устойчивого во времени реалистически объективного облика предмета – текучие, нигде не закреплённые, неповторимые впечатления о нём.

Во-вторых, нет сюжета в традиционном смысле. Течение времени предстаёт именно как течение, поток. Человек не живёт фабульно. Это связано и с критикой рационализма – **на смену причинно-следственной организации приходит свободно-ассоциативный принцип связи элементов.**

Классическая сюжетность во многом определяется внешней значимостью событий: **сюжетом становится то, о чём стоит рассказывать другим людям.** У Пруста нет ориентации на других людей и значимость в их глазах, вместо этого – сугубо внутренняя история: что говорят его душе очертания трёх колоколен на фоне вечеряющего неба, положение плит на мостовой, цвет боярышника, звучание названий городов, что значит, что в своей жизни он встретился именно с этими людьми, а не с другими, и т. д. Хрестоматийный пример такой несогласованности с традиционными представлениями о важном и неважном – эпизод со вкусом бисквитного пирожного, размоченного в липовом чае. У Пруста ощущениям от этого вкуса посвящено несколько десятков страниц (этот эпизод использовался и критиками новых процессов в литературе XX в. как иллюстрация будто бы наступивше-

⁷⁰Пруст М. По направлению к Свану : [пер. с франц. Н. Любимова]. М. : Художественная литература, 1973. С. 33.

го упадка и разложения новейшей прозы⁷¹). Во внутренней истории Марселя, героя «Поисков», это вкусовое сочетание, которое он ощущал последний раз в очень далёком прошлом, позволило ему вернуться к собственному детству.

Детство вдруг предстало перед ним не как что-то стёртое, бесцветное, как будто и не с ним произошедшее – как ощущаются давние воспоминания, – а как насущное, живое, только что пережитое. Память об этом времени благодаря забытому вкусу раскрывается в его сознании, как пишет Пруст, подобно японскому бумажному цветку, который сначала выглядит невзрачным комочком, но, попав воду, распускается в нечто яркое и прекрасное. Иначе говоря, мы не можем уже сказать, что Пруст занимается на протяжении десятков страниц всякими глупостями, но это переживание героя всё же так и не может считаться чем-то общезначимым в привычном смысле.

Аналог этого эпизода со вкусовым сочетанием в русской литературе начала XX в. – запах антоновских яблок у И. Бунина, которого иногда называют «русским Прустом».

В-третьих, нет героя в привычном понимании. Характеристика этой особенности уже подготовлена разговором о распаде «я» на психические атомы, отдельные впечатления и ощущения в импрессионизме. Концентрация внимания на субъективности, вопреки мнимой очевидности и в соответствии со скрытой закономерностью, приводит не к господству «я», а к его распаду. Чем глубже мы погружаемся во внутренний мир человека, тем меньше там привычно человеческого (в реалистическом понимании).

Привычные объективные формы «собираения» образа человека: биографическое единство, характер, тип и т. д. – не работают. Уникальное, неповторимое, т. е. подлинное, измерение моей жизни не ухватывается общими моделями.

⁷¹Толмачёв М. В. Марсель Пруст. К вопросу о кризисе французского модернистского романа 1920-х годов : автореф. дис. ... канд. филол. наук : [место защиты : Моск. гос. пед. ун-т им. В. И. Ленина]. М., 1965. 20 с.

Сергей Бочаров, обыгрывая наименование жанра «роман потока сознания», заметил, что у Пруста сознание подменяет героя (сознание стало «героем романа», заняло его место⁷²). Бытие человека теперь сводится только к восприятию и осмыслению (именно это входит в компетенцию сознания), а все остальные уровни и этажи человеческого бытия отсутствуют. В частности, почти исчезает действие (это тоже, со своей стороны, приводит к утрате внешнего сюжета в романе такого типа).

Как это обычно бывает в шедеврах, разные слои художественного мира полностью соответствуют друг другу, несмотря на разнородность их происхождения. Концентрация внимания на восприятии и осмыслении, с одной стороны, – это избранный тип видения действительности, художественная доминанта, жанровая суть романа потока сознания; с другой стороны, на совершенно других основаниях, это проявление человеческой специфичности героя, его жизненная доминанта. В жизненном смысле герой – человек, тонко, глубоко, насыщенно чувствующий, но совершенно неспособный действовать. Он только получает, но не отдаёт, и в общем характере отношения к действительности (воспринимает, но не действует), и в области творчества (долгие годы остаётся ценителем искусства, но не создаёт собственных произведений, как и сам Пруст), и в области отношений с родителями, друзьями, возлюбленной (получает, но не отдаёт).

Глубина и насыщенность восприятия реальности героем приводят к непредвиденным последствиям для читателя. Читать поток сознания героя «Поисков» при первом знакомстве с миром Пруста достаточно трудно – именно потому, что слишком богато и насыщенно ощущает мир его герой, наше сознание не успевает за ним, нам требуется пройти своего рода школу восприятия по Прусту, чтобы образное богатство «Поисков» стало нам доступно.

Это тем более примечательно с учётом того, что текст «Поисков» написан привычным литературным языком (в отличие от

⁷²Бочаров С. Г. Пруст и «поток сознания» // Критический реализм XX века и модернизм. М. : Наука, 1967. С. 197.

Джойса, который стремится преодолеть привычные рамки и правила мышления, речепорождения, образного моделирования). Язык Пруста ясен, лиричен, музыкален, но читать его непривычному читателю всё равно непросто.

Днепров видит связь художественной и жизненной доминанты человека у Пруста (воспринимать, но не действовать) и социальной роли героя⁷³. Уже говорилось, что объективистская социальность в мире писателя по определению неспособна ухватить сущность человека, но структурное родство этого уровня с другими элементами художественной системы Пруста действительно можно увидеть (повторим, такое соответствие уровней, которые выстроены на разных исходных основаниях, – признак подлинного шедевра). Социально герой «Поисков» Марсель – рантье, т. е. человек, живущий на ренту – проценты с капитала. У него есть состояние, и оно обеспечивает ему безбедное существование – ему не нужно работать, заботиться о куске хлеба, можно жить в своё удовольствие. Здесь реализуется модель поведения, метафорически подобная его общей экзистенциальной ситуации: брать, но не давать, потреблять, но не создавать, тратить (деньги, время), но не употреблять с пользой, смыслом.

Распад «я» героя на фрагменты – очень важный эффект потока сознания. Для Пруста это не конечная точка новой модели человека, а исходная. **Французский писатель ищет основания для собирания «я» героя в ценностно-осмысленное целое.**

Таким образом, общей модели романа потока сознания недостаточно для понимания своеобразия Пруста, особенно в связи с попыткой собирания ценностной целостности человека и с поиском языка, в котором совместится уникальность и значимость нашего существования. (Впрочем, Джойс тоже стремится собрать воедино человеческое единство, распавшееся в потоке сознания, только делает это совершенно другими средствами, при помощи надличностно-мифологического, архетипического).

⁷³Днепров В. Д. Психологический роман М. Пруста // Днепров В. Д. Идеи времени и формы времени. Л. : Советский писатель, 1980. С. 385–431.

Для характеристики происходящего в творчестве Пруста обновления художественного слова нам понадобится категория «феномен», вокруг которой в начале XX в. (то есть в рамках того же мировоззренческого переворота, который породил и автора «Поисков») сложилось специальное философское направление «феноменология».

У нас нет сведений о близком знакомстве Пруста с идеями Э. Гуссерля (основателя феноменологии) или хотя бы интересе к ним, но по некоторым важным результатам своих творческих поисков он уходит далеко от своих истоков в импрессионизме и бергсоновской «философии жизни». Предметом его интереса становится такая тема эпохи, как «инкарнация смысла в бытии» (по выражению М. М. Бахтина). Даже без знакомства с философской феноменологией Пруст мог прийти к похожим результатам, просто следуя за логикой эпохи. Он не использует понятия этого направления, но поскольку нужная связная система категорий всё-таки была выработана в это время, будет разумно ею воспользоваться.

Категория «феномен» часто применяется исследователями к миру Пруста. Принято говорить о модели феноменологического романа в прозе первой половины XX в. Эта модель в основных чертах близка к роману потока сознания, но представляет собой нечто более широкое (включая, например, «Прощай, оружие!» Э. Хемингуэя или «Постороннего» А. Камю). В этом случае термин «феномен» используется достаточно условно, без философской принципиальности. Но стоит применить к миру Пруста и точное понимание этой категории.

«Феномен» можно условно перевести с древнегреческого как «чувственно постигаемое» (в отличие от «ноумена» – «умопостигаемого») – такой перевод даёт, например, Хайдеггер в «Бытии и времени». Чувственное предполагает конкретность, однократность (не вообще столы, «идея стола», а именно этот стол с его личной историей и индивидуальным обликом).

В классической философии XVIII–XIX вв., например у Канта или Гегеля, феномен осмыслялся как явление, то есть однократное, неполное, случайное, преходящее воплощение идеального в реальном материальном пространстве и времени.

В явлении чувственное, материальное, конкретное предполагает сырую, бессмысленную природу материального. Такая модель сохраняется даже в материализме, где чувственно-конкретное ставится выше идеального. В идеализме же явление – это нечто низкое, наполненное прозой реальности, это чуть ли не падение (если угодно, грехопадение) идеи, почти в духе неоплатонизма с его представлением о материальном как о тюрьме духовного.

Впечатление тоже размещено в сыром и бессмысленном измерении реальности, но не в сфере объективной материальности, а в области субъективной психофизиологии восприятия.

В феноменологии как конкретном философском направлении категория феномена переакцентируется (Гуссерль утверждает, что возвращается к изначальным греческим смыслам). Теперь **феномен предполагает осмысленность чувственно-конкретного**, наличие в нём особого рода связи с существенным, значимым. Для понимания этого нужно прокомментировать ещё одно понятийное переосмысление, важное для феноменологии.

В рамках этого направления в философское словоупотребление возвращается изначальное платоновское название «идеи» – «эйдос». «Идея» – латинизированный вариант платоновского термина. По мысли философов XX в., такого рода изменение слова сопровождалось и существенным переосмыслением категории: идея стала чем-то абстрактным, сугубо умозрительным. У Платона же эйдос предполагал специфическую *конкретную идеальность*. Одно из значений слова «эйдос» – «вид» (отсюда, к слову, такой термин, как «биологический вид», только в этом случае категория тоже стала абстрактной). В системе Платона идеальное обладало конкретным «видом», обликом, на него можно было посмотреть, может быть, можно было даже потрогать его.

Для лучшего понимания такой конкретной идеальности можно привести простую иллюстрацию. Пример конкретного, уникального, чувственно воспринимаемого и одновременно обладающего структурностью, осмысленностью, идеальностью – *лицо*. Это наиболее полная и легко соотносимая с личным опытом иллюстрация понятия «эйдос».

Феноменологический взгляд рассматривает такого рода *лица-предметы*. Этот подход уже очень далек от импрессионистического истока. Образная система Пруста строится не на впечатлениях, а на феноменах.

Возьмём пример с первой страницы романа Пруста. Нам показана ночь главного героя. Это ночь больного человека: он просыпается от приступа. Он страдает, но некую надежду на то, что ему скоро помогут, даёт полоска света под дверью. Однако эта полоска гаснет: оказалось, что это не рассвет, а газовый фонарь, который потушили с уходом последнего слуги. И теперь ему надо либо всю ночь мучиться одному, либо кого-то звать, будить и т. д.

Это уже не просто впечатление. Сохраняя уникальность и неповторимость, ночь Марселя обладает и значимостью, необходимым местом в целостности жизни героя, а может быть даже и в «вечном теперь» всего мира.

Ночь Марселя имеет определённую уникальную осмысленную структуру, лицо. Такую же эйдетическую структуру он пытается найти и у остальных больших и малых элементов своей жизни. Какое лицо у его детства, юности, любви, отношений с родителями? Например, типичный летний день Марселя в детстве («лицо» детства) строился вокруг «направлений» к Свану и Германтам – можно было гулять от усадьбы тёти Леонии в Комбре либо к владениям первого, либо к поместью вторых. Потом это станет структурным началом всей его жизни: Сван и Германты станут его жизненными ориентирами, и он будет выбирать, в каком «направлении» ему развиваться (названия первого и третьего томов «Поисков» – «По направлению к Свану» и «Сторона Германтов»).

Можем ли мы сказать, какое лицо у наших детства, юности, любви и т. д.?

Как мы уже выяснили, обретение времени возможно, если мы будем жить, оставаться молодыми, любить, творить, быть детьми своих родителей, пока *есть время*. Пруст всё это *не успел* сделать вовремя, его время необратимо утрачено: уже умерла его мать, погибла главная любовь его жизни, прошла молодость, по сути, заканчивается и сама жизнь (такое ощущение появилось из-за болезни).

Для него остаётся только окольная тропинка к реальности (в соответствии с упомянутым выше образом из пятого тома) – творчество. Он пытается задним числом вложить осмысленность в прожитую жизнь в своём грандиозном художественном опыте самопознания.

Это определяет специфические отношения между автором и героем: несмотря на несомненную их близость (имя, болезнь, многие факты жизненной и творческой истории), романного Марсея нельзя считать автобиографическим героем в традиционном реалистическом смысле. И дело даже не в том, что многие факты зашифрованы или прямо перевернуты (гетеросексуальность главного героя и осуждение гомосексуальности других персонажей, дистанция от еврейских черт в характере Блока, одного из приятелей Марсея, и т. д.). Такого рода перевертывания и смещения возможны и в автобиографическом дискурсе.

Главное, что здесь нет самой установки на соответствие с действительностью (пусть и с попыткой подтасовки фактов), воспроизведение того, что было. В «Поисках» действует модернистская установка на *переписывание* реальности в новой смысловой перспективе. Он не воспроизводит свою жизнь, а переписывает её, придавая ей осмысленность, которой не было в самой жизни.

Мамардашвили видит в этом близость к форме модернистского «романа романа», «романа о романе». Обычно так называется произведение, сюжетом которого становится история написания этого произведения (этот аспект тут есть: в «Обрётённом

времени» Марсель приходит к замыслу написать роман о своей жизни – тот самый роман, который мы уже дочитываем). Грузинский философ считает, что можно сравнить «Поиски» с этой жанровой моделью, потому что сюжетом романа становится *формирование автора*⁷⁴.

Трудно сказать, можно ли на этой основе говорить именно о «романе романа», но действительно, позиция автора здесь очень специфична: она динамична, она формируется у нас на глазах.

Каково место читателя в этой структуре? Повествователь признаёт, что внутренняя история героя в своей содержательности может быть неинтересна читателю, но он может извлечь из неё инструменты для распутывания собственной жизни: «В действительности же всякий читатель читает прежде всего самого себя. А произведения писателя – не более чем оптический прибор, вручённый им читателю, позволяющий последнему различить в себе самом то, что без этой книги он, вероятно, не смог бы разглядеть»⁷⁵.

В романе Пруста не работают привычные механизмы формирования читательского интереса к происходящему: в «Поисках» нет сюжета в традиционном понимании, т. е. нет значимых свершений героя, того, что всеми считается важным, достойным того, чтоб об этом рассказать другим людям, – основы классической сюжетности.

В произведении Пруста нет интриги, нет конфликта, нет завязки, развития действия, кульминации и развязки. Озарение героя, «обретение времени», не является кульминацией, оно не встраивается в причинно-следственные ряды, его нельзя завязать, развивать и развязать – можем ли мы поставить перед собой сюжетную цель добиться озарения через десять лет, поев пирожного мадлен, посмотрев на цветущий боярышник, влюбившись в девушку, которая с нами только потому, что мы её содержим (мо-

⁷⁴Мамардашвили М. К. Лекции о Прусте. Психологическая топология пути. М. : Ad Marginem, 1995. С. 60.

⁷⁵Пруст М. Обретенное время : [пер. с фр. А. Смирновой]. СПб : Амфора, 2007. С. 287.

тивы романа Пруста)? События внутренней истории Марселя не образуют сюжетной прямой, не могут быть связаны целеполаганием и целеустремлённостью.

«В поисках утраченного времени» представляет собой пример произведения, в котором вырабатываются характерные для XX в. принципы несюжетной целостности текста.

Наиболее чётко структуру такого текста на примере внутренней логики мифа показал в своих работах видный антрополог-структуралист второй половины XX в. К. Леви-Стросс. Правда, есть некоторая сложность в применении этой модели к творчеству Пруста: французский романист является редким исключением в прозе своего времени и совершенно чужд мифологическому (он ближе в этом отношении к психологизму XIX в., чем к антипсихологическому мифологизму XX в.).

К. Леви-Стросс указывает, что такая же структура, без сюжетной линейности, характерна для музыки, – и это уже ближе к миру Пруста. Альтернативная, несюжетная форма целостности многими писателями XX столетия уподобляется музыкальной (например, О. Хаксли говорил об «*омузыкаливании*» прозы). Музыкальное начало крайне важно для мира «Поисков». Но всё же на примере музыки трудно показать эту структуру так же наглядно, как на примере мифа. Поэтому мы попробуем понять Пруста с использованием леви-строссовской модели мифа, с той лишь оговоркой, что «Поиски» не являются собственно мифологическим текстом.

Как показывает К. Леви-Стросс, мы сейчас имеем дело с совершенно искажённой перспективой восприятия мифа. Со времён собирания мифов в Александрийской школе (т. е. в эпоху эллинизма) до нашего времени мы воспринимаем эту модель как фабульную историю о ком-то (боге или герое) в третьем лице: о том, как он родился, рос, совершал подвиги, любил, ненавидел, сражался и, возможно, умер. Мы тоже именно в таком виде знакомимся с мифическими сюжетами – русский читатель чаще всего в пересказах Н. Куна.

Подлинная же, изначальная перспектива мифа, как считает французский учёный, совершенно иная. **Миф – это не история, рассказанная о ком-то в третьем лице, а формальная матрица, которая воспринимается в первом лице. Мифологический человек применяет эту матрицу к себе самому в качестве модели того, как надо расти, совершать подвиги, любить, ненавидеть, сражаться и умереть**⁷⁶.

Похожая матричность характерна и для музыки (мы накладываем на себя разные модели эмоций, волевого напряжения и т. д.), но показать, как именно это работает, труднее.

Ещё раз вспомним: Пруст предполагал, что читателю может быть не особо интересна история его героя как сюжет о ком-то в третьем лице, зато он может применить к самому себе инструменты, «оптические приборы», методы, матрицы самопознания, предложенные его романом. То есть, по сути, идёт речь о том же, к чему мы пришли со стороны мифо-музыкальной несюжетной текстуальности.

Если понятна внутренняя логика этой непривычной нефабульной целостности, то можно рискнуть посмотреть, до какой степени она меняет наши представления о привычной классической литературе.

Насколько нам буквально может быть интересно, что именно происходило с каким-то там Евгением Онегиным в первой четверти XIX в., то есть важен ли сюжет пушкинского шедевра как история в третьем лице? Или значимость этого произведения в нашей культуре определяется тем, что русский человек учится на его примере тому, как нужно любить, дружить, думать, совершать ошибки и исправлять их? Очевидно, что важнее всего именно это функционирование, в роли матрицы для первого лица. Тот, кто примерил к себе «Евгения Онегина», оказался причастен к общенациональной культурной памяти, кто не сделал этого, находится вне такого общего контекста.

⁷⁶Леви-Стросс К. Сырое и варёное // Семиотика и искусствометрия. М., 1972. С. 25–49.

1.3. Итоги первой антиномии

В XX в. заканчивается доминирование искусства красоты, совершенства, гармонии, завершенности. Торжествует стихия гротеска, искусство неправильного, искривленного, дисгармоничного, безобразного, незавершенного, варварского.

Для понимания этой эстетической революции нужно отказаться от узкой трактовки гротеска как сатирической гиперболы (так это явление понималось во время монологического господства искусства гармонии и завершенности). Этот предрассудок почему-то дожил и до нашего времени, как будто не было работ М. М. Бахтина, как будто не было всего искусства XX в. Будто бы до сих пор, как в XVII–XVIII вв., настоящей поэзией являются только оды и гимны, поэтом можно считать только того, кто смог написать трагедию на античном материале или героическую поэму «Россиада», а гротеску место на сатирических задворках искусства.

Гротеск – это другой вариант искусства, наряду с искусством красоты и совершенства, равноправный ему, а может даже победивший его, ставший господствующим в наше время.

Гротесковый язык стал средством выражения нового, нечеловеческого содержания. Эпохальный слом (окончание гуманистической по духу исторической эпохи Нового времени) приводит к разложению очеловеченного образа реальности, к дегуманизации.

Нечеловеческая, абсурдная – по сути, чудовищная реальность и ужасает, и привлекает как иррациональная тайна. Экспрессионисты объявляют об отказе от человеческой точки зрения и выстраивают утопию *выражения* (= *expressio*) нечеловеческой истины реальности.

Именно на этом фоне появляется **Франц Кафка**, который с максимальной и пугающей мощью воплощает крушение антропоцентрического мира, гуманистической модели реальности в духе ушедшего Нового времени. В его произведениях мы можем *действительно* погрузиться в Иное, нечеловеческое, дегуманизи-

рованное, несмотря на кажущуюся невозможность такого опыта для читателя-человека.

Чудовищная, нечеловеческая действительность, сменившая обжитый, очеловеченный, домашний мир XIX в., подавляет, растаптывает, мучает. Это реальность, наполненная огромными монстрами (чудища войны, революции, толпы, города, машинной цивилизации), которым ничего не может противопоставить маленький персонаж.

Искусство становится болевым, наполненным страданием. причём последнее не компенсируется эстетическим искуплением, катарсисом, который «очищает» страдание, возвышает его и придаёт ему благородный смысл. Боль остаётся этически обнажённой, неснятой, нестерпимой.

Кафка идёт ещё дальше. В его мире боль лишается не только эстетической возвышенности, но и этической значительности. Страдание становится скомпрометированным, жалким, постыдным, негероическим, абсолютно абсурдным.

Гротесковое разложение любых целостностей и форм, установка на выражение нечеловеческого, а в другом аспекте на выражение иррационально-абстрактного, сущностного, надличностного – всё это приводит к отказу от реалистического образа человека в духе XIX в., а ещё конкретнее – к программному антипсихологизму.

У Кафки расчеловечивание самого человека приводит к полному отказу от представлений о внутренней вселенной, душе, «психее» как субстанциональной подоплёке нашего существования. Человек теперь не богатый внутренний мир, а пустота, точка ускользания и отсутствия.

Суть пугающе инакового опыта Кафки можно, с подачи Ж. Делёза, определить через категорию «тела-без-органов» (это образ из болезненного опыта А. Арто – речь идёт о желании быть ускользающей, летучей, неуловимой сущностью). Органы, свойства, качества нельзя иметь, потому что чудовищный мир может за них поймать, может в них ранить.

Такой предельно инаковый вариант потери внутреннего, в духе Кафки или Арто, лишь некая искривлённая крайность в выражении того, что действительно стало основой мировоззренческого переворота XX в. Человек перестал быть внутренним миром, а стал точкой отсутствия, неравенства самому себе, и у Элиота, и у Хемингуэя, и у Музиля, и у Камю, и у многих других. Это необязательно происходит из-за болезненной распятости в мире Других, как у Кафки, – чаще это связано со стремлением к свободе, с нежеланием отдавать Другому право на подытоживание меня как определённой «души» с набором признаков и «органов».

Так или иначе, отсутствие души больше не признак неполноценного человека (в отличие от полноценного – как у Гоголя, Лермонтова, Толстого, Чехова и др.), а универсальная модель нового понимания человечности.

Качественно меняется и перспектива восприятия нечеловеческого окружающего мира. Экспрессионизм возрождает мифологическое ощущение действительности: предметы вокруг нас теперь не нечто нейтральное, инертное и немое, существующее в менее существенном слое реальности, чем моё «я» (так обычно воспринимает предметы современный человек). Вещи стали живыми, мы остро ощущаем их актуальное присутствие вокруг нас, они притягают на нас, оглушительно кричат на своём нечеловеческом языке.

У Кафки это актуальное и напряжённое присутствие реальности вокруг нас помещается в архитектонику кошмарного сновидения. В кошмаре, помимо субъекта-сновидца, есть кто-то ещё, некое присутствие (неопределённое или конкретизированное), которого мы боимся, от которого мы пытаемся сбежать, ускользнуть, перед которым мы беззащитны. Кошмарный Другой имеет над нами власть, право нас судить и силу нас наказывать, мучить.

Пруст, существенно (но не исчерпывающе) связанный с импрессионистическим субъективизмом и даже с психологизмом лирической реалистической прозы, при первом поверхностном знакомстве был воспринят как *устаревший* писатель. Частично это

было справедливо: в эпоху дегуманизации он концентрирует внимание на человеческом, во время интереса к надындивидуальному он показывает историю уникальных переживаний, на фоне антипсихологизма он психологичен, в контексте утверждения образа человека как пустоты, точки ускользания и отсутствия он сохраняет верность модели человека как внутренней вселенной.

Но не нужно думать, что Пруст просто не заметил кризисных процессов XX в. Своей дорогой, не совпадающей с магистралью экспрессионизма, он приходит к тому же распаду целостности, размыванию очеловеченности мира.

Уже в реалистической лирической прозе, которая проложила дорогу громадному субъективному монологу Пруста, были заложены предпосылки уязвимости человеческой сущности мира. В лирическом психологизме стало возможно увидеть бесконечную внутреннюю вселенную даже того человека, который не сделал ничего значимого с точки зрения внешних жизненных результатов. Но ценность внутреннего, которое отождествляется с собственно человеческим, одновременно и утверждается, и разоблачается на фоне прагматической и прозаической материальной сущности реальности. Внутреннее, человеческое содержит в себе прекрасное, возвышенное, идеал, любовь, поэзию, но при этом оно субъективно, недоказуемо, нигде не закреплено, развеивается со временем.

Ещё более уязвимым оказывается в этом отношении поиск человеческой уникальности, который лежит в основе импрессионизма. Импрессионистов интересуют уникальные *впечатления*, в которых «я» действительно существует непосредственно, без обезличивания в типичном и общем. Но чем выше мера неповторимого и индивидуального, тем меньше уровень значимости, существенности, *нужности* для остальной реальности этих впечатлений и самого субъекта.

Внешне неожиданно, но внутренне закономерно торжество субъективности приводит к распаду «я». Собирать отдельные впечатления в рамках единой целостности «я» больше нет основа-

ний, уже не действуют старые объективно обезличенные формы единства личности (социальный тип или психологический характер), импрессионистический эстетизм лишил силы этическое собирание «я» на основе действия, цели и выбора. Оставшееся единство «подводного течения» не нуждается в целостности «я».

Продолжая эту логику, в стороне от дороги экспрессионизма и Кафки Пруст тоже приходит к дегуманизации реальности и самого человека. Если погружаться слишком глубоко в тайну человеческой индивидуальности, можно выйти за пределы человеческого. Последнее осталось на свету общего, открытого всем, в то время как в глубине уникального субъекта – тёмное, невербальное, потерявшее связь со смыслом. Психологизм внутренней вселенной у Пруста как будто выворачивается наизнанку, становясь своей противоположностью.

Но для Пруста остаётся важным именно человеческое начало, именно ускользающая, «утраченная» душа. Поэтому в ситуации, когда старая психологическая модель даёт сбой, французский писатель ищет основания для нового психологизма. Он пытается собрать распавшееся ценностное единство «я», он стремится объединить мгновения в осмысленное единство жизненной истории.

Теперь нужно с нуля обосновывать *саму возможность человеческого*, души, приходится заново постигать сами событийные основы человечности. Новое собирание человеческого происходит в ценностно-феноменологической сфере, то есть всё же за пределами объективно-предметных оснований реалистического психологизма. Высшие человеческие смыслы и там имели аксиологически-событийное происхождение, но это основание не всегда было видно, потому что в ту эпоху не было необходимости обосновывать существование человеческого в реальности: оно казалось само собой разумеющимся и сливалось с предметными опосредованиями.

На этой территории Пруст выражает глубинный дух гуманистического реализма, но оказывается достаточно далёк от его привычных форм бытования. Отдаляется он и от основ модерна (в

импрессионистической или экспрессионистической вариации), зато сближается с тем, к чему приходит неотрадиционализм XX в.

Именно здесь Пруст находит новый вариант значимости, без обезличивания. Вспомним традиционные варианты существенного (в разных системах отсчёта): стал генералом, вырастил трёх детей, участвовал в значимом историческом событии, прожил авантюрно яркую череду приключений – значит, жил не зря. На этом фоне, как мы говорили, уникальная индивидуальность (особым образом видел и чувствовал) оказывается далека от существенного и значимого. У Пруста мы видим такой вариант: ты жил не напрасно (не «утрачивал» время), если благодаря твоей духовной работе в нашей жизни были любовь, красота, человечность. Этот результат имеет значение не только для тебя, но тут важна твоя индивидуальность: без тебя ценностей (как живых смыслов, а не пустых слов) могло и не быть.

2. АНТИНОМИЯ ВТОРАЯ: НЕОРОМАНТИЗМ – НЕОКЛАССИЦИЗМ (ГЛУБИННАЯ ТЬМА – СВЕТЛЫЕ СУЩНОСТИ)

2.1. Авангард как предел романтизма

Проблема авангарда

Эстетическая революция модерна и авангарда основана на принципах романтической модели творчества. Так считали и сами художники XX в. Федерико Гарсиа Лорка сказал в письме Х. Гальену в марте 1927 г.: «Все мы идём по двум ложным дорогам: одна ведёт к романтизму, другая – к высохшим змеиным шкуркам и пустым стрекозам», – подразумевая под романтизмом собственные сюрреалистические увлечения того времени. Т. С. Элиот, критикуя художественные эксперименты XX в., определяет их как романтические. Характеризуя фантастические и психоаналитические искания Г. Гессе времён «Степного волка» (1927) и не сумев привязать его к какой-либо школе модерна, критики решили не плодить сущности и обозначить метод Гессе как неоромантизм.

В неоромантизме XX в., включающем в себя модерн и авангард, романтическая эстетика развивается, а иногда и доводится до предела, до экстремума. В этом разделе будет рассмотрено именно такое доведение до крайности, обнажающее сущностные особенности романтизма, может быть даже деконструирующее их (деконструкция – метод, сформулированный в контексте постструктурализма 1960–1980-х гг. и основанный на эффекте недоверия к официальному «фасаду» какой-либо идеологии, философии, эстетики и поиске скрытой, подавленной истинной подоплёки по модели, открытой фрейдизмом). Такое развитие и обнажение романтизма осуществляет авангард.

Художественный авангард – специфическое явление в искусстве XX в. В литературоведении нет единого мнения о его клас-

сификационном статусе, о том, является ли авангард ответвлением модерна или это самостоятельное направление, равновеликое модерну. В этой работе будет принята вторая версия, согласно которой авангард – самостоятельная художественная доктрина с оригинальным мировоззрением и моделью творчества. Авангард следует последовательно отделять от модерна.

Различение этих направлений не самая простая проблема. Авангард и модерн имеют общее происхождение: они в равной степени развивают и доводят до некоего предела эстетику романтизма. Расцвет и торжество обоих явлений приходится примерно на одно время – 1910–1920-е гг. (хотя первые проявления модерна, как говорилось ранее, можно обнаружить ещё во второй половине XIX в.; авангард же делает первые шаги с 1900-х гг.). В 1930–1940-х гг. и модерн, и авангард практически исчезают, а в 1950–1960-е одновременно возвращаются с новым поколением модернистов и авангардистов.

Это генетическое родство и хронологическая связанность могут нас подтолкнуть к тому, чтобы считать авангард и модерн единым художественным направлением. Но это будет методологической ошибкой, в основе которой – желание видеть реалистическое искусство XIX в. в качестве нормативного образца.

Действительно, с точки зрения читателя классической (в расплывчатом смысле, т. е. привычной, традиционной) литературы, модерн и авангард похожи: они *в равной степени неклассичны*. Но если отказаться от ложной предпосылки нормативного образца, если смотреть на неклассическое искусство, учитывая его внутреннюю логику, можно увидеть необходимость различения крупных явлений внутри этой художественной парадигмы. (Хронологическое соединение моментов торжества модерна и авангарда объясняется не их тождеством, а тем, что 1910–1920-е гг. стали временем дегуманизации, эпохального кризиса гуманистической культуры и классического искусства и общего преобладания неклассического; та же логика наблюдается в последующие периоды упадка и возвращения модерна и авангарда).

Авангард – перманентно новаторское, последовательно революционное направление искусства. Новаторство в этом случае доводится до крайности, вплоть до экстремизма, художественного, бытового (поведенческого) и политического (многие авангардисты связаны с радикальными или тоталитарными политическими практиками).

Для моделирования принципиальной разницы художественной программы модерна и авангарда воспользуемся категориями, которые предложил В. Руднев в «Словаре культуры XX века»⁷⁷: модерн *семиотичен*, авангард *прагматичен*. В данной классификации эти термины имеют не общеупотребительное значение – В. Руднев использует их как несколько переосмысленные категории теории коммуникации.

Семиотичность модерна означает, что художник ориентирован на постижение тайны мира, эстетическое событие происходит между ним и реальностью, точнее её сокровенными смыслами, которые модернист пытается разгадать. Формальный эксперимент подчинён этой же цели: это поиски нового языка для выражения новых знаний о мире и человеке.

Прагматичность авангарда (здесь применение термина достаточно далеко от обыденного) в данном случае означает, что художник ставит перед собой цель воздействовать на аудиторию. Авангардиста не интересует, как устроена реальность, – он стремится потрясти, шокировать, эпатировать читателя или зрителя.

Модернист, разгадывающий мистическую тайну мира, в предельном варианте как будто может вообще обойтись без читателя (это, с некоторыми оговорками, мы видим в истории Ф. Кафки). Авангардист, напротив, всегда на трибуне, на сцене, на площади.

В живом литературном процессе можно встретить нарушения чистоты явления: некоторые ответвления экспрессионизма близки к авангарду, а в таких школах авангарда, как футуризм и сюрреализм, можно увидеть элементы семиотического подхода (в оговорённом смысле).

⁷⁷ Руднев В. П. Словарь культуры XX века. М. : Аграф, 1999. С. 12–13.

Но такого рода гибридные вариации были всегда (в том числе и в классическом искусстве), и они, конечно, не отменяют необходимости методологической классификации и типологизации.

Далее будут кратко охарактеризованы некоторые наиболее репрезентативные школы авангарда и выявлены значимые особенности поэтики и эстетики этого направления.

Кубизм

Главным представителем поэтического кубизма является Гийом Аполлинер (Guillaume Apollinaire, настоящее имя – Вильгельм Костровицкий, 1880–1918).

Этническая принадлежность Аполлинера имеет неясный и запутанный характер; он изначально был гражданином мира, лишённым почвы и корней, открытым новым веяниям, что вполне соответствует духу авангарда. Он родился в Риме от матери польского происхождения и неизвестного отца (предположительно, итальянского офицера). Родные языки будущего поэта – польский и итальянский, некоторое время на рубеже веков он жил и писал в Германии, но как поэт мирового масштаба состоялся во Франции, и главная часть его наследия написана на французском. Ещё один штрих к характеристике специфической вненациональности Аполлинера: в Париже поэту дали прозвище «русский».

Показательно также использование псевдонима, очень характерное для новой поэзии. За этим скрыта специфическая стратегия утопического формирования новой личности, больше не связанной с традицией, с корнями (национальными, семейными и т. д.).

Ранняя поэзия будущего выдающегося кубиста (времени жизни в Германии) носит традиционный, даже эпигонский, характер. Аполлинер станет поэтом-авангардистом после знакомства в 1904 г. в кругах парижской богемы с художниками-кубистами (прежде всего с Пабло Пикассо). Заметим попутно,

что кубизм, как и многие другие явления нового искусства (импрессионизм, экспрессионизм и т. д.), первоначально зарождается в изобразительном искусстве (Маяковский и Бурлюк, основатели русского футуризма, тоже познакомились в художественной школе).

Аполлинер переносит принципы кубизма в поэзию. Писателя обычно называют «отцом» поэтического авангарда, хотя хронологически первые программные выступления футуристов и дадаистов были сделаны одновременно с аполлинеровскими или даже раньше, чем у него.

Такой вот парадокс: мы знаем, кто был «отцом» поэтического авангарда, но не знаем, кто был отцом самого Аполлинера. Дедушка авангарда остался неизвестен.

В 1905–1912 гг. Аполлинер пишет серию очерков «Новые художники» (в 1913 г. они будут собраны в единой книге «Художники-кубисты»). В них на материале изобразительного искусства осмысляются принципы авангарда: «Великая революция в искусстве, которую Пикассо осуществил практически один, привела к тому, что мир стал изображаться по-новому. Невиданное пламя. По-новому стал изображаться и новый человек. Пикассо складывает его, производя перепись элементов и деталей с мощью и одновременно с грацией»⁷⁸.

Попробуем осмыслить специфику кубизма, следуя логике Аполлинера и опираясь на материал изобразительного искусства этой школы авангарда. Большинство так или иначе представляет живопись и графику Пикассо. Они строятся на основе уже знакомого нам принципа дегуманизации: привычный реалистический образ предмета разлагается, психологическая характеристика изгнана, в образном языке господствует гротесковая деформация.

Что-то похожее было уже отмечено при характеристике экспрессионизма. Но какой была функция искривления предмета, отказа от привычного его видения в этой школе модерна? В экс-

⁷⁸ Аполлинер Г. Собрание сочинений : в 3 т. М. : Книговек, 2011. Т. 3. С. 67.

прессионизме, искривляясь, корчась, предмет проговаривает, *выражает* (с этим понятием, как мы помним, связано название направления) свою скрытую нечеловеческую сущность. Эту глубинную тайну и пытается увидеть экспрессионизм в соответствии с семиотическим принципом, лежащим в основе модерна.

Какова цель нарушения привычного облика предмета у кубистов? Художник не пытается постичь и выразить сокровенную сущность реальности – это ему совершенно неинтересно. Кубист полностью перестраивает предмет на основе собственной образной грамматики, например, Пабло Пикассо в один из периодов своего творчества использует вместо естественных форм геометрические структуры: кубические, шарообразные и т. д. – отсюда и название «кубизм».

Суть позиции автора здесь такова: я, художник, обладаю достаточной творческой силой, чтобы заново перестроить мир по собственным правилам, заменяющим природные. Я не подражаю кому-то или чему-то, в том числе и самой реальности. Я создаю нечто полностью новое, невиданное. Это и есть подлинное творчество.

В том же 1913 г. Аполлинер выпускает сборник стихотворений «Алкоголи» (1913). Название симптоматично: в первую очередь его цель – эпатировать. В этой книге стихов представлены произведения разных периодов творчества поэта (в том числе доавангардистские). Сборник открывается программным кубистическим стихотворением «Зона», в котором идёт речь об общей для этого времени проблеме смерти Бога. Лирического героя такая потеря высшей обеспеченности нашей жизни не пугает – он готов жить без Бога, потому что поэт сам творец.

Специфическим значением обладает драматический фарс «Груды Тиресия» (1917). Попутно обратим внимание на эпатаж в названии и содержании этого произведения: легендарный прорицатель, герой троянского цикла, здесь показан в маргинальный момент своей истории, когда боги в наказание на время превратили его в женщину.

Но это произведение оставило важный след в истории искусства XX в. по другой причине. В предисловии к сборнику впервые в печатном тексте используется термин «сюрреализм». Кубист Аполлинер использует это слово в собственном понимании, не совпадающем с тем, которое потом будут использовать представители школы с таким названием (сюрреализм возникнет в середине 1920-х).

Поэт утверждает, что искусство должно быть не реалистичным, а сюрреалистичным (франц. *surréalisme* – «сверхреализм»). В данном случае это означает, что художник не должен подражать – он должен создавать новые, невиданные реальности.

Примером древнейшего сюрреалистического творчества (а значит, собственно творчества) Аполлинер считает колесо: нужно было создать нечто заменяющее ногу, и люди придумали что-то, совершенно не похожее на ногу, не имеющее аналогов в реальности. Такой должна быть и подлинная поэзия⁷⁹.

В 1918 г., в год смерти поэта (он умирает от последствий тяжелого ранения, полученного на фронте Первой мировой), написан манифест «Новый дух и поэты» (другой вариант перевода – «Новое сознание и поэты»).

Аполлинер вступает в спор с характерным для кризисных 1910–1920-х гг. пессимистическим настроением. В это время актуальными были ссылки на библейского Екклесиаста, который служил архетипической моделью скепсиса, разочарования, мировоззренческой безнадежности (например, в творчестве Т. С. Элиота и Э. Хемингуэя). Поэт-кубист полемизирует с библейским пессимистом, с его тезисом «нет ничего нового под солнцем» и с теми, кто применяет этот тезис к XX веку (эта идея обычно была связана с концепцией «заката Европы», с отрицанием прогресса, представлением о специфической культурной старости европейской культуры, о том, что мы не движемся вперед, а лишь идем по кругу, от расцвета к новому упадку).

⁷⁹Аполлинер Г. Предисловие к драме «Груды Тиресия» // Аполлинер Г. Поэзия. Новеллы. Письма к любимой. М. : ЭКСМО-Пресс, 1999. С. 431–432.

По мысли Аполлинера, именно в XX в., во время автомобилей, самолетов и кинематографа, нельзя говорить, что нет ничего нового под солнцем. Поклонники Екклесиаста, как считает поэт, совершенно не поняли истинного настроения времени. Подлинный «новый дух» (категория из заглавия манифеста), которому должны соответствовать поэты, – удивление. Мир удивителен, он не перестаёт поражать наше воображение чем-то новым и невиданным⁸⁰.

Такой обязана быть и поэзия: она должна *удивлять* читателя новым и непривычным. (Обратим внимание, что утверждение воздействия на аудиторию в качестве главной цели полностью соответствует сформулированному выше тезису о коммуникативном прагматизме авангарда; Аполлинера не интересует сокровенная сущность реальности, ибо всё, что нужно авангардисту, – удивлять читателя.)

Специфика авангарда, кроме прочего, заключается в том, что его представители не ограничиваются общими программными принципами: они не философствуют о природе искусства, а, как правило, предлагают совершенно конкретные методики, «рецепты» написания невиданных, революционно новых произведений.

В манифесте «Новый дух и поэты» таким «рецептом» становится «визуальная поэзия» – стихи, которые должны соединить художественные возможности словесного и изобразительного искусств и музыки. Можно видеть в этом проекте характерное для авангарда совмещение несовместимого, негативный синтез, основанный на разрушении норм, границ и иерархий⁸¹. Метод «визуальной поэзии» был реализован в сборнике Аполлинера «Каллиграммы» (1918), состоящем из специфических стихов-

⁸⁰Аполлинер Г. Новое сознание и поэты // Аполлинер Г. Поэзия. Новеллы. Письма к любимой. М. : ЭКСМО-Пресс, 1999. С. 448–449.

⁸¹ Об авангардистском синтезе искусств см. также: Мукаржовский Я. Основные принципы авангарда // Мукаржовский Я. Исследования по эстетике и теории искусства. М. : Искусство, 1994. С. 570–580.

рисунков, в которых значимо само расположение текста на странице, ритмика зрительного сочетания похожих частей и т. д.

Проанализируем специфику авангардистской поэзии на примере одного из стихотворений Аполлинера.

Меж зелёным и красным всё жёлтое медленно меркнет
Когда попугаи в родных своих чашах моют
Груды убитых пи-и
Необходимо стихи написать про птицу с одним одиноким крылом
И отправить телефонограммой
От увечья великого становится больно глазам
Вот прелестная девушка в окружении юных туринок
Бедный юноша робко сморкается в белый свой галстук
Занавес приподними
И окно пред тобою раскроется
Руки как пауки ткали нити тончайшего света
Бледность и красота фиолетовы непостижимы
Тщетны наши попытки хоть немного передохнуть
Всё в полночь начнётся
Когда никто не спешит и люди вкушают свободу
Улитки Налим огромное множество Солнц и Медвежья шкура заката
Перед окном пара стоптанных жёлтых ботинок
Башни
Башни да это ведь улицы
Колодцы
Колодцы да это ведь площади
Колодцы
Деревья дуплистые дающие кров бесприютным мулаткам
Длинношерстный баран тоскливую песнь поёт
Одичалой овце
Гусь трубит на севере дальнем
Где охотники на енотов
Пушнину выделывают
Бриллиант чистейшей воды
Ванкувер
Где белый заснеженный поезд в мерцанье огней бежит от зимы
О Париж
Меж зелёным и красным всё жёлтое медленно меркнет

Париж Ванкувер Гийер Ментенон Нью-Йорк и Антильские острова
Окно раскрывается как апельсин
Спелый плод на дереве света

Г. Аполлинер, «Окна»
(пер. М. Ваксмахера)⁸²

Это стихотворение позволяет нам выявить следующие стороны эстетики и поэтики авангарда.

1. Это не стихи в привычном смысле слова: нет размера, рифмы. Авангардисты приходят к заключению, что создание поэтических произведений не может сводиться к тому, чтобы подсчитывать слоги и подыскивать рифмы. Творение стихов должно быть чем-то иным⁸³.

2. Это также не текст в знакомом нам понимании: нет разумного сообщения, нет развития мысли. С привычной точки зрения, это произведение выглядит набором слов⁸⁴; наиболее яркие в этом отношении конструкции – перечисления: «Улитки Налим огромное множество Солнц и Медвежья шкура заката».

Авангардистский текст не линейный, не последовательный, а симультанный. Симультанность – это одновременное присутствие множества (-мульт-) в одной плоскости, в одном мгновении. Элементы этого текста нужно воспринимать не последовательно один за другим, а одновременно⁸⁵.

Термин «симультанность» использует сам Аполлинер, например в «Художниках-кубистах»: «Пикассо даёт столь пол-

⁸² Аполлинер Г. Поэзия. Новеллы. Письма к любимой. М. : ЭКСМО-Пресс, 1999. С. 255–256.

⁸³ Ю. Н. Тынянов, пытаясь выявить композиционное отличие стиха от прозы, учитывая опыт авангардистского обновления поэзии, вынужден был утверждать, что единственным обязательным внешним признаком стиха является разбивка на стихотворные строки – «стихи» в узком смысле слова (Тынянов Ю. Н. Проблема стихотворного языка // Тынянов Ю. Н. Литературная эволюция: Избранные труды. М. : Аграф, 2002. С. 29–166).

⁸⁴ Такая коллажность этого стихотворения частично объясняется его функцией: «Окна» открывали альбом-каталог выставки художника Робера Делоне.

⁸⁵ Ю. Н. Тынянов считал необходимым принцип симультанности, который оказался обязательным условием для восприятия многих образцов поэзии XX века, перенести задним числом и на классическую поэзию, например на то, как надо читать стихи Пушкина (Тынянов Ю. Н. Там же).

ный и столь глубокий перечень всевозможных элементов, из которых состоит предмет, что они ничуть не изменяют облик самого предмета, благодаря сотворчеству зрителей, которые вынуждены воспринимать все эти элементы симультанно, учитывая к тому же и сам принцип общей композиции»⁸⁶.

3. Разложение классических форм текста усугубляется отказом от пунктуации, привычных грамматических связей. Исключение знаков препинания после Аполлинера будут использовать многие поэты XX в., в том числе те, кто захочет вернуть принципы классической поэзии. Такого рода отказ позволяет расширить возможный диапазон связей слов в стихе (по симультанному принципу).

4. С другой стороны, Аполлинер, в отличие от футуристов и дадаистов, принципиально (об этом он специально пишет в «Новом духе и поэтах»⁸⁷) не отказывается от самого слова. В других школах авангарда возможны стихи без слов, построенные на звуках или морфемах. «Пи-и» у Аполлинера не набор звуков, а малоизвестный европейскому читателю персонаж китайской мифологии – однокрылая птица, которая ищет свою половинку, птицу со вторым крылом (образ однокрылой птицы далее фигурирует в тексте произведения).

5. В стихотворении встречаются поэтизмы, «красивости», например: «Где белый заснеженный поезд в мерцанье огней бежит от зимы», – но они эпизодичны и не определяют общего тона, теряясь среди нейтральных или низко-прозаических элементов. Красота больше не является обязательным условием поэзии. Более того, в авангарде теряет силу вся триада ценностей *Истина=Добро=Красота*. Но что же тогда важно, что является критерием поэтической состоятельности? Единственным важным условием творчества является новизна.

Модернисты и авангардисты в этом отношении развивают романтическую модель творчества. В авангарде она доведена до ра-

⁸⁶ Аполлинер Г. Собрание сочинений : в 3 т. М. : Книговек, 2011. Т. 3. С. 66.

⁸⁷ Аполлинер Г. Новое сознание и поэты // Аполлинер Г. Поэзия. Новеллы. Письма к любимой. М. : ЭКСМО-Пресс, 1999. С. 442

дикального предела, и в этом виде романтики могли бы не признать такого развития своих принципов, но это именно их наследие.

Обратим внимание на то, что этот пафос новизны согласуется с нашими априорными представлениями о сущности творчества – последнее, как нам представляется, немислимо без создания чего-то нового. Широкая аудитория ещё менее, чем романтики, готова увидеть в причудливом и шокирующем художественном опыте авангарда развитие собственных предрассудков о природе творчества, но, как мы увидим дальше, это родство несомненно.

Романтическое, неоромантическое и авангардистское как предельная форма этой тенденции позиционируют себя как нечто прямо противоположное безликому мышлению заурядного читателя, обывателя (романтический гений противостоит толпе), но насколько обоснованно это противопоставление? Почему романтическое и масс-культурное появляются в один и тот же момент культурной истории человечества? Для неотрадиционалистов XX в., например для Т. С. Элиота, родство романтического и массового было очевидным: «Обладатели внутреннего голоса, битком набившись в купе, катят на футбол в Суонси, а внутренний голос нашёптывает им вечные соображения тщеславия, боязни и жажды наживы»⁸⁸.

Проблема, впрочем, не так проста и требует специального исследования. В частности, неясно отношение романтизма XIX в. к гуманистической модели реальности, которая лежит в основе Нового времени. Наиболее распространённой является точка зрения, согласно которой романтизм с его пафосом выдающейся личности органично вписывается в человекомерный мир XIX в. В категорию «гуманизм» принято включать очень разные понятия. Так, например, и философию Ф. Ницше часто осмысляют как апофеоз гуманизма, потому что в ней предполагается, что человек (пусть и в изменённом виде, преодолевая себя) сможет обойтись без высшей поддержки в ситуации смерти Бога. Но очевидно, что

⁸⁸ Элиот Т. С. Назначение критики // Элиот Т. С. Назначение поэзии. М., 1997. С. 171–172.

здесь речь идёт не об очеловечивании действительности в классическом смысле: неслучайно Ницше оказался так востребован в начале XX в., в эпоху дегуманизации, как её пророк.

Возможно, романтизм XIX в. был не выражением гуманизма в классическом понимании, а первым симптомом его будущего упадка, а может даже активным реагентом его разложения.

Мы ещё будем несколько раз возвращаться к противостоянию классического и романтического в том смысле, который вкладывает в эти понятия искусство XX в., в том числе будем более предметно рассматривать сущность этих моделей. Пока заметим, что пафос новизны согласуется с априорными представлениями широкой читательской аудитории о природе творчества, хотя мы и не готовы узнать свои предрассудки об искусстве в той крайней форме, которую им придаёт авангард. Кроме того, такое представление о творчестве обычно считается единственно возможным, ибо мы не можем помыслить его без новизны; в ходе знакомства с художественными поисками XX в. нам придется увидеть, что вопрос о соотношении творчества и новизны может решаться и по-другому.

И нам будет ещё труднее принять возможность искусства без новизны в духе неоклассицизма, чем признать родство наших предрассудков о творчестве и авангардистских крайностей.

б. До сих пор речь шла о приметах аполлинеровского стихотворения, общих для всего авангарда. Попробуем увидеть и собственно кубистическую специфику «Окон» на примере совмещения несовместимого как характерной приметы образного языка. Этот общий приём для всей новой поэзии (включая модерн). Вновь мы должны сделать выбор: либо мы будем воспринимать всё неклассическое искусство как нечто однородно непривычное, либо увидим внутреннюю системность и дифференцированность этого масштабного явления.

Действительно, классическое искусство предполагает завершенность, целостность и самоидентичность феноменов реальности (включая человеческие тело и душу, но также и слово, тек-

стуальность и пр.). В неклассическом искусстве нет такой завершенности, замкнутости, самотождественности, иерархии, а значит, возможно преодоление границ, совмещение того, что несовместимо с привычной (классической) точки зрения. Но формы этого совмещения разные в гротесково-двойническом мире экспрессионизма и в авангардных мирах кубизма и сюрреализма. Так же было и в классическом искусстве: целостность трагического характера героя Расина строится иначе, чем целостность психологического характера героя Стендаля.

Специфически *кубистический* вариант такого совмещения несовместимого можно увидеть в образах «Медвежья шкура заката», «Окно раскрывается как апельсин». Обе стороны сближения остаются фактурно осязаемыми, как в живописи Пикассо мы ощущаем и природную форму тела, и новую, геометрическую. Как уже говорилось, кубист не стремится постичь скрытую суть предмета (в отличие от экспрессиониста), а перестраивает реальность по-своему, оставляя возможность видеть, каким предмет был в естественном состоянии (форма раскрывающегося окна) и каким он стал после творческого пересоздания его автором (форма разламываемого апельсина, которая придаётся окну). Мы ещё вернемся к этому вопросу в сравнительном ключе, когда будем рассматривать другую модель совмещения несовместимого в сюрреализме.

Футуризм

20 февраля 1909 г. вышел «Первый манифест футуризма»⁸⁹. Он был опубликован одновременно в Италии и в «Фигаро», известном парижском периодическом издании, что сразу сделало футуризм культурным фактом общеевропейского масштаба (собственно итальянская культурная среда была относительно провинциальной).

⁸⁹Маринетти Ф. Т. Первый манифест футуризма : [пер. С. Портновой и В. Уварова] // Называть вещи своими именами : прогр. выступления мастеров з.-евр. лит. XX века. М. : Прогресс, 1986. С. 158–163.

Основателем школы был итальянский поэт Филиппо Томмазо Маринетти (1876–1944). Всем известна внутренняя форма названия этой ветви авангарда, связанная с категорией будущего. Для Маринетти слово «футуризм», помимо прочего, анаграмма его имени (ФТМ – его инициалы).

Попробуем сформулировать художественную сущность футуризма, используя название школы как некий герменевтический ключ. Что такое искусство будущего? Что значит быть представителем будущего, то есть чего-то, что ещё не существует? Самым очевидным (но и поверхностным) измерением такого позиционирования во времени становится отталкивание от прошлого, отрицание традиции, культурной памяти. Эта отрицательная составляющая важна для футуризма: «Пора избавить Италию от всей этой заразы – историков, археологов, искусствоведов, антикваров. Слишком долго Италия была свалкой всякого старья. Надо расчистить её от бесчисленного музейного хлама – он превращает страну в одно огромное кладбище»⁹⁰.

Второй слой ориентации на будущее – *утопичность*. Футуристы последовательно выстраивают утопию во всех важнейших аспектах реальности. **Футуризм – это утопия новых поэзии, языка, общества, человека.**

Но футуристическая (в нарицательном смысле) нацеленность имеет и более существенную архитектурную основу. Будущее, несмотря на то, что оно ещё не представлено в строе бытия напрямую, всё же подлежит художественному моделированию. Для этого футуристы, нарушая чистоту авангардистского коммуникативного прагматизма, используют образный язык с существенными «семиотическими», миромоделирующими акцентами.

Этот язык имеет древнейшее происхождение (речь идёт о ещё одной грани архаической образной модели мира, которую М. М. Бахтин связал с категорией «карнавал»); он также писал и о

⁹⁰ Там же. С. 161.

связи футуризма с площадной культурой карнавала⁹¹). Ю. Н. Тынянов, современник и в некотором смысле участник поисков первого поколения авангардистов (основатель русской формальной школы В. Шкловский – писатель-футурист), указывал, что новаторство – это всегда архаизация (часто неосознаваемая).

Футуристы используют язык гротеска, позволяющий художественно уловить само ещё не ставшее настоящим будущее. Сами футуристы могли не знать о его древнем происхождении, как бы создавая его заново; впрочем, связь художественной практики итальянской школы с площадной толпой с одной стороны и с идеологией фашизма – с другой заставляет усомниться в случайности соединения революционного и архаичного в этой школе.

Футуристы используют образную парадигму гротесковой становящейся реальности, с которой мы уже встречались во время характеристики экспрессионизма – неслучайно футуристы и экспрессионисты видели родство между собой и часто взаимодействовали. Правда, футуризм, будучи искусством площадной толпы, ближе к изначальной карнавальной модели реальности, поэтому у представителей этой школы авангарда (в отличие от экспрессионистов) сохраняется оптимистический пафос карнавала: «Мы будем воспевать рабочий шум, радостный гул и бунтарский рев толпы; пеструю разноголосицу революционного вихря в наших столицах; ночное гудение в портах и на верфях под слепящим светом электрических лун. <...>Пусть заводы привязаны к облакам за ниточки вырывающегося из их труб дыма. Пусть мосты гимнастическим броском перекинутся через ослепительно сверкающую под солнцем гладь рек»⁹².

⁹¹ Бахтин М. М. К вопросам теории романа. К вопросам теории смеха. <О Маяковском> // Бахтин М. М. Собрание сочинений : в 7 т. Т. 5: Работы 1940-х – начала 1960-х годов. М. : Русские словари, 1997. С. 48–62.

⁹²Маринетти Ф. Т. Первый манифест футуризма : [пер. С. Портновой и В. Уварова] // Называть вещи своими именами : прогр. выступления мастеров з.-евр. лит. XX века. М. : Прогресс, 1986. С. 160–161.

Даже язык манифеста передаёт архитектонику гротеска: мы видим мост не в статике, не в завершённости, не в устойчивом расположении между берегами, а в искривлённом движении. Перед нами гротесковый язык становящейся, изменяющейся, растущей реальности. Его средствами можно показать будущее, точнее не его само – ведь оно пока не существует, – а то, как настоящее корчится, рождая его, не само будущее, а гротесковые искривления, вспучивания, в которых оно формируется.

Образный язык площадного гротеска позволяет ответить на вопрос, как возможна поэзия будущего, то есть того, чего пока нет. Действительно, невозможно предъявить пока не существующее будущее, но можно показать *беременность будущим настоящего*.

Архаические формы миромоделирования соединяются с новейшими тематическими комплексами: техника, современный город, война, революция, массовый человек. Но такое соединение может показаться противоречивым только из контекста классического мышления, в основе которого самотождественность, завершённость, иерархия. Для гротеска всегда было характерно соединение несоединимого. Кроме того, футуризм выражает мифологию уличной толпы, и если формы мышления толпы всегда сохраняют первобытный характер (они не развиваются), то содержание всегда ультрасовременное (толпа не имеет памяти, осознанной традиции).

Если экспрессионисты входили в этот мир вечного обновления с ужасом, с позиции жертвы, то футуристы видят себя новой весной, молодым поколением, которое хочет занять место умершего прошлого – это ближе к первоначальному духу карнавала, хотя в футуризме эта борьба за новую весну переосмысляется в духе современного ницшеанства и социал-дарвинизма: «Может быть, для них [хилых и калек] старые добрые времена – как бальзам на раны: будущее-то всё равно заказано... А нам всё это ни к чему! Мы молоды, сильны, живём в полную силу, мы, *футуристы!* <...> Большинству из нас нет и тридцати. Работы

же у нас не меньше, чем на добрый десяток лет. Нам стукнет сорок, и тогда молодые и сильные пусть выбросят нас на свалку как ненужную рухлядь!.. <...> И чем сильнее будет их любовь и восхищение нами, тем с большей ненавистью они будут рвать нас на куски»⁹³.

Мотив разрывания на куски очень характерен для карнавальной модели мира. Старые целостности оказались пустыми, скорлупой без яйца, мы разламываем их и не находим содержимого. Мир разлагается на первоэлементы, первоцвета, первоэссенции. На куски раздроблено человеческое тело, текстуальность, само слово. Мы возвращаем мир в состояние первоэссенции, протоплазмы – именно из этого материала формируется будущее.

Футуризм, как и экспрессионизм, антилиричен и антипсихологичен. Свою задачу представители этой школы видят так: «Полностью и окончательно освободить литературу от собственного «я» автора, то есть от психологии»⁹⁴. Футуристическая поэзия – «лирика состояний неживой материи»: «Не приписывайте ей человеческих чувств. Ваша задача – выразить силу ускорения, почувствовать и передать процессы расширения и сжатия, синтеза и распада»⁹⁵.

«Горячий металл или просто деревянный брусок волнуют нас теперь больше, чем улыбка и слёзы женщины. Мы хотим показать в литературе жизнь мотора. Для нас он – сильный зверь, представитель нового вида»⁹⁶.

В «Техническом манифесте футуристской литературы» Маринетти и его соратники дают конкретные советы по созданию новаторской поэзии (что, как говорилось в разделе о кубизме, очень характерно для авангарда): они предлагают использование

⁹³ Там же. С. 162.

⁹⁴ Маринетти Ф. Т. Технический манифест футуристской литературы : [пер. Т. Воеводиной] // Называть вещи своими именами : прогр. выступления мастеров 3.-евр. лит. XX века. М. : Прогресс, 1986. С. 165.

⁹⁵ Там же. С. 165–166.

⁹⁶ Там же. С. 166.

неопределённых форм глагола, исключение эпитетов и т. д. Отказ от личных форм глагола и оценочных эпитетов, конечно, связан с антипсихологизмом, со стремлением преодолеть субъективность, психологическую осмысленность, то есть с общим духом «дегуманизации искусства». «Я» – одна из целостностей, которые подлежат разрушению, разламыванию в гротесковом, двоящемся, неравном самому себе мире становления и роста, мире, беременном будущим.

Дадаизм

Основателем дадаизма стал Тристан Тцара (Tristan Tzara, 1896–1963) – румынский еврей по происхождению. Настоящее его имя – Сами (Самуэль) Розеншток (Sami Rosenstock). Школа дадаизма была им создана в 1910-е гг. в швейцарском Цюрихе, потом в конце 1910-х перенесена в Париж. Вновь мы видим специфический космополитический дух авангарда, а также игру с псевдонимом, отражающую программный отрыв от корней и родовой преемственности.

К слову, «Тцара» здесь производное от русского слова «царь». Если вспомнить о парижском прозвище Аполлинера («русский»), то в авангарде оказывается подозрительно много вроде бы случайного русского контекста.

Как и для любой школы авангарда, для дадаизма характерен полный разрыв с традицией, нигилистическое отрицание норм и канонов. Дадаизм этой общей установке придаёт оттенок десакрализации искусства и дегероизации поэта, игрового примитивизма и профанации: «Искусство засыпает чтобы родить новый мир слово «искусство» которое все повторяют как попугаи заменяется на ДАДА, ПЛЕЗИОЗАВРА или носовой платок Талант КОТОРОМУ МОЖНО НАУЧИТЬСЯ, превращает поэтов в торговцев наркотиками. <...> МУЗЫКАНТЫ ЛОМАЙТЕ СВОИ СЛЕПЫЕ ИНСТРУМЕН-

ТЫ прямо на сцене <...> Я пишу потому что для меня это так же естественно как помочиться или заболеть»⁹⁷.

Новая школа выражает дух нигилистического примитивизма (или может быть, примитивистского нигилизма?): «ДАДА НЕ ЗНАЧИТ НИЧЕГО»⁹⁸.

Разрушению, обращению в «ничто» подвергается последняя твердыня старой культуры (которую не решился уничтожить Аполлинер) – само слово. В дадаизме (как и в футуризме этого времени) возможны стихи без слов, строящиеся на наборе звуков или морфем. Вот одно из стихотворений такого рода, принадлежащее перу Тцара:

Гозондрак трак
нфунда нбабаба нфунда тата нбабаба
а е у о йу йу

Само название dada – квазислово, восходящее к детскому лепету, которым обозначается любимая игрушка – лошадка. К XX веку это слово стало словарным в большинстве европейских языков. Русское выражение «его конёк» (любимая тема, излюбленное занятие с элементами чудаческой зацикленности) – калька с французского *dada*. (Во французских диалогах «Анны Карениной» уже можно видеть слово *dada* в указанном значении). Конечно, это словарное содержание тоже важно для понимания смысла названия школы. То, чем они занимаются, их «конёк».

Но ещё важнее прямая отсылка к детскому лепету, поиск до-словесных, дочеловеческих измерений в самом человеке. Соотнесение художника с ребёнком крайне важно для всего авангарда (от сюрреализма до русских обэриутов). И это, в свою очередь, значимо в общей системе возрастных соотношений и моде-

⁹⁷ Тцара Т. Прокламация без претензии // Дадаизм в Цюрихе, Берлине, Ганновере и Кёльне. М. : Республика, 2001. С. 114.

⁹⁸ Тцара Т. Манифест Дада // Дадаизм в Цюрихе, Берлине, Ганновере и Кёльне. М. : Республика, 2001. С. 132.

лей: культура в начале XX в. осознаётся как «старая», неотрадиционализм ориентируется на «зрелость» (ср. категория «акмэ» в акмеизме). Романтики, чью эстетику развивают авангардисты, опирались на молодость, которую они противопоставляли зрелости старого мира, мира «отцов». Авангардисты идут дальше, к младенчеству.

Детская позиция как модель поэтической точки зрения может наполняться в авангарде разным содержанием (так, в сюрреализме будет значимо фрейдистское понимание детства). Для дадаистов важна игровая, лишённая серьёзности позиция ребёнка. Попробуем разъяснить суть игрового отношения дадаистов к реальности на следующих примерах.

Дадаисты, как и все остальные авангардисты, не ограничиваются общей программой, а предлагают конкретные «рецепты» сочинения стихов. Но у этой школы они будут соответствующие: фарсовые и нарочито бессмысленные: «Возьмите газету. Возьмите ножницы. Подберите в газете статью такой длины, какой будет ваше стихотворение. Вырежьте статью. Затем старательно отрезайте составляющие эту статью слова и сыпайте их в мешок. Тихонько помешайте. Потом извлекайте каждое слово в любом порядке и тщательно приставляйте одно к другому»⁹⁹.

Этот пример позволяет собраться игровой бессмыслице дадаизма в некую критическую массу, и нам становится понятно, зачем они это делают.

Почему можно так обращаться с текстом газетной статьи? Потому что статья для дадаиста *изначально*, до разрезания, была бессмысленным набором слов и только притворялась осмысленной. **Абсурдизация, которую осуществляют дадаисты, лишь обнажает изначально абсурдность всех элементов реальности.** Взрослые дяди и тётки притворяются, что они занимаются чем-то важным и серьёзным, но это фикция. Детская игровая

⁹⁹ Цит. по: Андреев Л. Г. Сюрреализм // Зарубежная литература XX века. М. : Высш. шк., 2004. С. 88.

профанация дадаиста это разоблачает. (Попутно заметим, что дадаисты открывают игровое отношение к абсурдности мира, более характерное для времени постмодерна, нежели для первой половины XX в.)

Тцара пишет о такой очистительной абсурдизации: «Я разрушу бюрократию человеческих мозгов и общественных организаций: деморализовать всё и вся; указать перстом Божиим на ад и посмотреть глазами ада на небо; фактической силой и фантазией каждого индивида вновь раскрутить плодотворное колесо всеобщего цирка»¹⁰⁰.

Последний штрих к характеристике особого тона отношения к действительности и искусству у дадаистов: они могли на выставке дадаистской скульптуры в качестве экспоната выставить унитаз – совершенно настоящий, фабричного производства, предмет сантехники. Теперь делаем следующий шаг и представляем, как вокруг этого экспоната ходят серьёзные дяди и тётки искусствоведы и размышляют, какой же глубинный смысл заложен в унитазе...

Сюрреализм. Проблема сюрреального

Харизматичный лидер сюрреализма – Андре Бретон (1896–1966). Помимо него, в ядро школы входили такие поэты мирового масштаба, как Луи Арагон (1897–1982) и Поль Элюар (1895–1952, настоящая фамилия – Грендель). Важные фигуры второго ряда (некоторые из них станут значимыми фигурами в других школах и группировках авангарда позднее) – Пьер Реверди (1889–1960), Робер Деснос (1900–1945), Рене Шар (1907–1988), Жак Превер (1900–1977), Рэмон Кено (1903–1976). Особо следует отметить также Антонена Арто (1896–1948) – это актёр, режиссёр, драматург, теоретик и реформатор театра, масштаба К. Станиславского и Б. Брехта. Арто пробыл в составе школы очень недолго и занимал там маргинальное положение, потому

¹⁰⁰ Тцара Т. Манифест Дада // Дадаизм в Цюрихе, Берлине, Ганновере и Кёльне. М. : Республика, 2001. С. 135.

что его концепция сюрреального очень отличалась от бретоновской, но по-своему он является важным представителем направления.

В 1916 г. молодые Андре Бретон и Луи Арагон знакомятся на фронте Первой мировой с Аполлинером, который был к этому времени состоявшимся мэтром поэтического авангарда. Так формируется (или закрепляется) интерес молодых людей к экспериментальной новаторской поэзии.

В конце 1910-х начинающие поэты объединяются с переехавшим в Париж Тристаном Тцара и формируют французскую школу дадаизма. Их печатным органом становится журнал «Литература». В это время к ним присоединяется Поль Элюар и некоторые другие значимые представители будущей школы сюрреализма.

К этому дадаистскому периоду относится произведение «Магнитные поля» (1919), написанное в соавторстве Андре Бретоном и Филиппом Супо. Этот текст позже, после создания сюрреализма, будет задним числом объявлен первым сюрреалистическим трудом, написанным с помощью автоматического письма.

В 1923 г. школа парижского дадаизма раскалывается (это зримо проявляется на скандальном творческом вечере «Бородастое сердце»), а в 1924 г. возникает сюрреализм.

Как говорилось ранее, Гийом Аполлинер первый использовал слово «сюрреализм» в предисловии к фарсу «Грудь Тиресия». Поэтому в середине 1920-х возникают споры о праве Бретона на использование этого термина. Некий Иван Голль, в частности, хотел сам открыть школу с таким названием и даже устроил драку с лидером сюрреализма на одном из творческих вечеров (подбитый глаз Бретона и стал наиболее заметным вкладом этого поэта в историю французской литературы).

Бретон утверждает, что придумал термин сам. И действительно, знакомство будущего лидера сюрреализма и Аполлинера случилось в 1916 г., а аполлинеровский фарс «Грудь Тиресия» опубликован в 1917 г. Как минимум речь может идти о всем зна-

комой ситуации рождения концепции в совместном обсуждении, хотя есть и такая вероятность, что мэтр не постеснялся присвоить идею молодого неизвестного поэта.

Представители новой школы в 1924 г. создают собственный журнал «Сюрреалистическая революция» и выпускают в том же году серию манифестов: это «Первый манифест сюрреализма», написанный Андре Бретоном, «Волна грёз» Луи Арагона и «Сюрреалистическая революция» Антонена Арто.

Другие значимые манифесты сюрреализма (все они написаны Бретоном): «Второй манифест сюрреализма» (1929), «Прологомены к третьему манифесту сюрреализма, или Нет» (1942), «Аркан 17» (1945). Заметим, что школа сюрреализма распадается в начале 1930-х, но Бретон пытается реанимировать сюрреализм, несмотря на то, что литература 1930–1940-х гг. в целом охладела к авангардистскому эксперименту. И когда Бретон сдастся, в 1950-е гг., появится новое поколение авангардистов, которое обратится к нему как к мэтру, учителю, важнейшему авторитету. Немолодой поэт вновь вернется к написанию манифестов и программных выступлений, но уже не как представитель живого литературного процесса. Он будет с этого времени лишь обобщать характерные тенденции авангарда, а не формулировать актуальную программу собственного художественного поиска.

Ранее говорилось, что чаще всего новые модернистские и авангардистские школы возникали в среде изобразительного искусства (так произошло с импрессионизмом, экспрессионизмом, кубизмом и т. д.). Сюрреализм, напротив, зарождается именно в словесном творчестве (Бретон, Арагон и Элюар, образующие ядро школы, – поэты), и уже потом принципы сюрреализма распространяются на другие виды искусства: живопись (Сальвадор Дали), кино (раннее творчество Л. Бунюэля, например «Андалузский пёс»).

Помимо центральной парижской школы сюрреализма, существовало довольно много «филиалов». Правда, это были очень недолговечные образования, часто возникавшие благодаря ха-

ризматическому влиянию Бретона, посетившего с выступлениями многие страны мира, и быстро распадавшиеся после его отъезда. Эти местные школы не оказали заметного влияния на историю сюрреализма: хотя тут были и крупные поэты, но все они проявят себя по преимуществу в других художественных направлениях.

Сюрреалистические искания проявляются в книге стихов «Поэт в Нью-Йорке» (1930) Ф. Гарсиа Лорки. Но главные его заслуги связаны не с сюрреализмом. Основное содержание его наследия – в поиске фольклорной мудрости, национальной самобытности испанской культуры. Если сопоставить его в этом отношении с русским поэтом-почвенником того же периода Сергеем Есениным, это позволит нам, несмотря на неточность и условность такого сравнения, уяснить место сюрреализма в контексте творческого пути Гарсиа Лорки. Сюрреализм скорее нетипичен для него, противоположен основе его мира, он был лишь моментом его исканий, пусть и характерным своей контрастностью, как имажинизм (поздний извод футуризма, то есть тоже авангард) в поэтических и личных поисках русского крестьянского поэта.

Сюрреализм рождается в контексте дадаизма, отделяясь от него и в противопоставлении ему. Бретон во «Втором манифесте сюрреализма» (1929) так формулировал разницу между школами: «Дадаизм стремился прежде всего привлечь внимание к самому этому акту подрыва. Но, как известно, когда сюрреализм обращается к автоматическому письму, он пытается уберечь от такого подрыва хоть какой-нибудь корабль: остаётся нечто вроде корабля-призрака»¹⁰¹.

Как говорилось в разделе о дадаизме, «акт подрыва» действительно был в этом направлении самоцелью. Тотальная профанация и абсурдизация должны были обнажить изначальную абсурдность реальности, скрытую структурами социальной («взрослой») мнимой осмысленности.

¹⁰¹ Бретон А. Второй манифест сюрреализма // Антология французского сюрреализма: 20-е годы. М. : ГИТИС, 1994. С. 320.

Для сюрреализма такой подрыв не самоцель, а средство для достижения сюрреального («сверхреального» в переводе с французского). Цель, к которой идут сюрреалисты, позитивна в очень относительном смысле, её вряд ли признали бы в привычном, классическом контексте – отсюда образ корабля-призрака в процитированном фрагменте. Но эта цель есть. В этом смысле сюрреализм отклоняется от чистоты прагматического принципа авангарда. Эта школа в существенной степени семиотична (в понимании Руднева): сюрреальное здесь именно сокровенная тайна реальности в модернистском духе.

Аполлинер вкладывал в эту категорию совершенно иной смысл: сюрреальное в его системе было воплощением творческой силы автора и не было связано с реальным, наоборот, было принципиально отгорожено от него (творцом можно быть, только если ты создаешь что-то с нуля, вне связи с действительностью).

То, что у сюрреалистов есть сверхцель, окрашивает всё. Для них характерен серьёзный пафос людей, озабоченных постижением сокровенной тайны реальности в духе «семиотического» модерна. Можно увидеть много внешних примет родства сюрреализма и дадаизма, даже в таких мелких и характерных деталях, как интерес к позиции ребёнка, становящейся образцом для позиции поэта, или рецепт создания стихотворений из разрезанной газетной статьи. Но всё это практически лишено фарсового, игрового духа дадаизма – теперь это наполнено истовой серьёзностью.

Это же изменение тона видно и в использовании стратегии скандала, эпатажного демарша, которую сюрреализм также наследует от дадаизма. Скандалов тут тоже много, но они наполняются другим содержанием. В 1924 г. сюрреалисты публикуют памфлет «Труп», приуроченный к смерти Анатоля Франса, в котором, по сути, глумятся над покойником, его родственниками и его почитателями (Франс олицетворяет реализм, традиционную буржуазную культуру). Бретон пишет во «Втором манифесте сюрреализма» (1929): «Сюрреализм не боялся

превратить в догму абсолютное восстание, полное неподчинение, саботаж, возведённый в правило; мы понимаем, что для него нет ничего, кроме насилия. Самый простой сюрреалистический акт состоит в том, чтобы, взяв в руки револьвер, выйти на улицу и наудачу, насколько это возможно, стрелять по толпе»¹⁰².

О какой же сверхцели идёт речь, какую глубинную тайну ищут сюрреалисты, что они понимают под словом «сюрреальное» («сверхреальное»)? Для основателей новой школы сюрреальное, подлинное измерение действительности, скрытое от нас тем, что мы обычно считаем «реальностью», – это *бессознательное*.

Интерес к бессознательному лежит в основе романтической модели реальности и концепции творчества. Сюрреализм переосмысляет эту модель с использованием инструментария новейшего времени: бессознательное понимается через призму фрейдизма.

Изложенная далее концепция сюрреального принадлежит Бретону – у рядовых участников кружка могли быть собственные представления, в разной степени отличающиеся от «ортодоксальных» бретоновских. Но харизматичный лидер направления был склонен к специфической тирании в управлении своей школой. Его называли «папой сюрреализма», имея в виду его претензию на непогрешимость и его склонность к преследованию инакомыслящих, «еретиков», внутри школы. Восставая против такого рода деспотии, участники кружка в 1929 г. выпустили ещё один манифест «Труп», теперь уже адресованный Бретону (этот памфлет был написан как ответ на «Второй манифест сюрреализма», в котором глава школы уделил очень много места осуждению сюрреалистических «ренегатов»).

Итак, согласно Бретону, то, что мы обычно считаем реальным, менее существенно, чем сюрреальное, которое, в свою очередь, видится в области бессознательного. Фрейдистские методы исследования бессознательного обращают нас в сферу снов,

¹⁰² Там же. С. 291–292.

грёз, фантазмов. Обратите внимание: то, что обычно считается заведомо *нереальным* (сны, грёзы и прочее), здесь объявляется *более реальным* (сюрреальным), чем мир яви, чем то, что обычно воспринимается как действительно существующее.

Очень важно уловить этот оттенок смысла. Здесь не идёт речь о знакомом романтическом общем месте – о бегстве от реальности в мир фантазии, который прекрасен, наполнен свободой, но всё-таки фиктивен. Напротив, сюрреалисты исходят из того, что мир грёз и снов наделён большей степенью реальности, чем собственно реальность, явь. Мы не убегаем в заведомо ложный мир, например во имя воображаемой свободы, – мы идём к более подлинному миру от лжи и иллюзии яви. Проясним, какое представление о действительности лежит в основе такого понимания отношения сна к яви.

Такая модель основывается на фрейдистской концепции. Как известно, предпосылки теории бессознательного зародились у Фрейда во время учёбы у Жана Шарко, который установил связь истерии и гипнотических состояний. Истероидные состояния приводят к телесным сбоям без физических причин для этого, и такой же эффект достигается при помощи гипнотического воздействия¹⁰³. Это привело Фрейда к мысли о бессознательном инородном образовании в нашей психике, наподобие гипнотической «закладки», которое может активно воздействовать на нашу жизнь, причем, в отличие от результатов гипноза, эти образования формируются самопроизвольно (на первом, «топологическом», этапе бессознательное понимается именно так – как инородное «тело»; позже бессознательное будет считаться бесконечным психическим океаном, в котором оказывается небольшой островок сознания).

Формирование самобытного психоанализа Фрейда происходило в тесной связи с отказом от лечебного использования гипноза, но представление о «расщеплении психики», о разделении

¹⁰³ Фрейд З., Брейер Й. Исследования истерии // Фрейд З. Собрание сочинений : в 26 т. Т. 1. СПб : Вост.-Европ. инст-т психоанализа, 2005. С. 17 и далее.

душевного материала на то, что допущено в сознание, и то, что осталось за его порогом¹⁰⁴, зародившееся ещё во время ученичества у Шарко, останется в центре учения австрийского психиатра.

То, что у Фрейда было инструментарием психиатрической практики, у его последователей стало новой онтологией, если не сказать метафизикой. Бретон исходит из того, что наше бытие определяют скрытые от нас процессы бессознательного, разумные объяснения наших действий – иллюзия, фикция, они придумываются постфактум. Явь, мир разума и личностной осмысленности, то, что обычно считается реальностью, – мираж, нечто сфабрикованное. Подлинным является только скрытый за «реальным» мир сюрреального, мир бессознательного.

Это противопоставление может быть дополнено, если мы вспомним, как по Фрейду формируется мир взрослого сознательно-го существования. Психическое бытие человека выстраивается на пересечении двух принципов. Исходным является принцип удовольствия: человек, по Фрейду, живёт исключительно для этого, он хочет, чтобы все его желания удовлетворялись. Но полному господству принципа удовольствия препятствует ещё одна важнейшая константа психического бытия человека – принцип реальности¹⁰⁵.

Мы рискуем запутаться в разных контекстах употребления слова «реальность». У нас уже шла речь о собственно реальном, т. е. о мире яви, который, по мысли сюрреалистов, на самом деле является фикцией, миражом, чем-то, что сфабриковано разумом. Кроме того, говорилось об уровне сверхреального (сюрреального), которое действительно обладает подлинным бытием. Теперь, в контексте анализа фрейдистских истоков сюрреализма, появляется термин «принцип реальности». Условимся, что это последнее словоупотребление замкнуто в противопоставлении принципов удовольствия и реальности в системе Фрейда и не связано напрямую с антитезой реального и сюрреального.

¹⁰⁴ Там же. С. 269–290.

¹⁰⁵ Фрейд З. По ту сторону удовольствия (1920) // Фрейд З. Собрание сочинений : в 10 т. Т. 3: Психология бессознательного. М. : Фирма СТД, 2006. С. 231–289.

Итак, принцип реальности ограничивает принцип удовольствия: не все человеческие желания оказываются выполнимы. Очень важно, что удовлетворению желаний здесь мешают не моральные или социальные нормы – легко представима нулевая точка, в которой этих норм нет, например положение младенца или первобытного человека. Мешают, например, законы физики: невозможно, скажем, реализовать желание полёта. Даже в нулевой точке есть непреодолимые ограничения.

По Фрейду, неудовлетворённые желания, накапливаясь, создают угрозу психическому бытию человека (принцип удовольствия остаётся абсолютным, несмотря на действие противоположного регулятива – принципа реальности; дело не в том, что принцип удовольствия не абсолютен, а в том, что в нём заложены основания для саморазрушения). После определённого порога критической массы неудовлетворённые желания могут взорвать психику. Поэтому существует внутренняя необходимость сдерживать, ограничивать принцип удовольствия – в силу того, что не все желания физически выполнимы. Функцию ограничения и сдерживания образуют такие вторичные надстройки психики, как разум, личность, социальные и моральные нормы и пр. По Фрейду, место морали именно таково: её существование оправдано базовыми структурными основами человеческой психики, но нравственность всё же не первична – она возникает на втором шаге как производная от необходимости ограничения и сдерживания невыполнимых желаний.

В трактовке сюрреализма именно эти вторичные надстройки психики ответственны за формирование яви, реальности. Соответственно, для того чтобы вернуться к подлинности сверхреального, нужно разрушить реальное и разум, личность и прочие структуры, создающие явь.

Сюрреалисты используют самые разные методы достижения этого результата, от безобидных до экстремистских: они изучают сны, участвуют в спиритических сеансах, разными способами вводят себя в изменённые состояния сознания: отказываясь на не-

сколько дней от еды или сна, при помощи алкоголя или наркотиков. Они использовали и собственно художественный метод раскрепощения бессознательного – знаменитое автоматическое письмо, но более подробно мы это рассмотрим позже.

Моделью позиции художника становится ребёнок. Похожая идея уже встречалась нам в контексте дадаизма. Сюрреалисты и продолжают идеи дадаистов, и существенно переосмысляют их, в первую очередь во фрейдистском ключе. Ребёнок здесь существо, живущее именно сюрреальным, потому что в нём ещё не сформированы структуры разума, личности, социального и морального. Но это не только полностью свободное существо. Эта составляющая очень важна в романтической модели позиции художника, но её одной недостаточно: нам пока не хватает самого элемента творчества.

Для восполнения недостающих составляющих вновь обратимся к идеям Фрейда, к тому, как он понимает сущность психики ребёнка. По мысли создателя психоанализа, ребёнок далеко не все свои желания воплощает в яви – большую их часть он реализует в мечте, фантазии (что для сюрреалистов оказывается вполне равноценной заменой). Мечта, фантазия ребёнка добавляет недостающий элемент для моделирования позиции художника: последний тоже реализует большую часть своей свободы в мире воображения, в творчестве. Уже сам Фрейд возводит художественное творчество напрямую к детскому фантазированию¹⁰⁶.

Ещё один вариант моделирования позиции художника-сюрреалиста – сумасшедший, тоже понимаемый в системе фрейдистских категорий. Сумасшедший – человек, у которого разрушены взрослые структуры и который регрессирует к фазе ребёнка.

Сюрреалистическое письмо

На материале сюрреализма мы опять убеждаемся, что авангардисты не ограничиваются общими декларациями о необходимости обновления, а предлагают совершенно конкретные методики, «ре-

¹⁰⁶ Фрейд З. Художник и фантазирование // Фрейд З. Художник и фантазирование : [пер. с нем.] / под ред. Р. Ф. Додельцева, К. М. Долгова. М. : Республика, 1995. С. 129–134.

цепты» создания невиданных произведений искусства. В сюрреализме таким рецептом становится знаменитое автоматическое письмо, собственно литературная методика освобождения творческого хаоса бессознательного от оков разума и личности, методика, которую вырабатывают представители этого направления, помимо вне-литературных способов, которые перечислялись ранее.

Суть её внешне проста: поэт должен сесть перед листом бумаги и записывать всё, что приходит в голову («автоматически»), не заботясь о замысле, связи элементов, не вмешиваясь разумом и не обрабатывая получившийся текст после окончания. По заверениям сюрреалистов, при внешней простоте довольно сложно действительно отказаться от вмешательства разума. То, что получается в результате, порождено бессознательным, и это подлинное сюрреальное.

Бретон считает автоматическое письмо сущностной основой новой школы. Он писал, что сюрреализм – это «чистый психический автоматизм, имеющий целью выразить, или устно, или письменно, или любым другим способом, реальное функционирование мысли. Диктовка мысли вне всякого контроля со стороны разума, вне каких бы то ни было эстетических или нравственных соображений»¹⁰⁷.

Другие техники собственно поэтического освобождения от контроля разума – это коллективное письмо (текст создаётся несколькими авторами без согласования), уже знакомое по дадаизму произвольное разрезание и комбинирование элементов чужого текста, и, наконец, такой специальный вариант совместного творчества, который всем нам знаком по детским играм. Речь идёт о вписывании собственных строчек втайне от других участников игры, со сгибом листа, закрывающим последнюю написанную строку от следующего соавтора. Нет сведений, изобрели ли этот приём сами сюрреалисты или использовали существующую игру, но этот рецепт добавляет ещё один штрих к проблеме тесной связи авангарда и мира детства. Впрочем, последователи Бретона называли этот

¹⁰⁷ Бретон А. Первый манифест сюрреализма // Называть вещи своими именами : прогр. выступления мастеров з.-евр. лит. XX века. М. : Прогресс, 1986. С. 56.

для того чтобы явить творческую мощь художника, способного перестроить реальность заново, по своим правилам (в том числе из компонентов, несовместимых с тем, что стояло на их месте в изначальном строе действительности).

Дадаизм «перемешивает в мешке» слова, располагая их в случайных (в том числе несовместимых) сочетаниях, обнажая изначальную абсурдность реальности. По их мысли, на самом деле нет правил сочетаемости, нет иерархии, нет границ и тождеств. Мир людей только притворяется, что эти правила есть, что можно ставить слова или образы только в определённом порядке и это будто бы придаст им высокий серьёзный смысл.

Сюрреализм генетически связан с этой моделью (более того, «Магнитные поля», откуда взят поэтический пример, написаны как раз в дадаистский период творчества Бретона, хоть этот текст и был позже объявлен первым образцом собственно сюрреалистического творчества). Поэты этой школы именно «перемешивают», слова оказываются рядом случайно и произвольно, как в рамках автоматического письма, так и с использованием дадаистского метода беспорядочного смешивания слов чужого текста.

Но сюрреалисты относятся к этому беспорядку совершенно серьёзно, без балаганной абсурдизации в духе дадаизма. Они ищут новые связи элементов реальности: то, что несочетаемо для разума, может быть совмещено в бессознательном, более того, совместилось в нём по факту: ведь именно бессознательное диктует порядок слов в автоматическом письме, и раз в спонтанном потоке мыслей и образов жемчуг и отчаяние оказались рядом («жемчужное отчаяние» у Бретона), значит, для сверхреального уровня действительности эта связь возможна.

Сверхреальное предстаёт как некий тотальный синтез, что-то наподобие текучего мира сновидения, в котором слито всё, возможны любые совмещения и метаморфозы, нет твёрдой предметности. Границы, самотождественность, различия и иерархия — фикция разума, мира яви.

Ранее (в разделе о творчестве Аполлинера) говорилось, что для кубистического варианта совмещения несовместимого характерно сохранение предметной фактурности обеих сторон такого сближения. В образах «Окно раскрывается как апельсин» или «Медвежья шкура заката» мы зримо и тактильно можем представить и окно, и апельсин, и медвежью шкуру, и закат. В напряжении, которое образуется между предметным присутствием несовместимых компонентов как раз и формируется зазор для проявления творческой мощи автора, его способности переделать мир немислимым и невиданным образом (закат имел форму заката, а приобрёл форму медвежьей шкуры). В сюрреализме, наоборот, в образе «жемчужное отчаяние» не осталось ни жемчуга, ни отчаяния – всё распредмечивается, плывёт в текучем, сновидческом мире бессознательного.

Как говорилось выше, несмотря на то, что с точки зрения классического многое может показаться однородным (в равной степени непривычным, использующим похожие приёмы, необычные с точки зрения классического), необходимо видеть многообразие и внутреннюю дифференцированность постромантического искусства.

Правда, материал сюрреализма показывает и неустойчивость такой дифференцированности, диалектичность и гибридность процессов и явлений живого литературного процесса. Концепция сюрреального выводит это направление из круга «чистого» авангарда – сюрреалисты, как модернисты, пытаются разглядеть сокровенную сущность иррациональной, нечеловеческой реальности. Даже сама модель действительности как бесформенного потока, в котором синтетически слито всё, нет тождеств, границ, предметной определённости, несомненно, родственна гротесково искривлённой и двоящейся реальности экспрессионизма. К слову, карнавальная модель, с которой мы недавно соотносили экспрессионизм (в чём мы во многом следуем за Бахтиным), так же связана с самой возможностью порождать новое, то, чего не было раньше, как и сюрреалистическое бессознательное.

Принцип соединения разнородных (вплоть до несоединимости) предметов в рамках первой половины двадцатого столетия нередко становится универсальной моделью творческого открытия нового. З. Фрейд именно так видит внутреннюю механику остроумия, с присущей ему эвристической непредсказуемостью, установкой на специфическое «изобретение». Создатель психоанализа в качестве основного типа остроумия рассматривает соединение разных системных рядов (серий) и видит родство такой структуры с наплывом в сновидении¹⁰⁸.

Специфическое стремление к синтезу, характерное для неклассического искусства, часто осмысляется и с привлечением более традиционных категорий и моделей соединения далёких элементов реальности. Так, например, один из второстепенных сюрреалистов Мишель Лейрис считает возможным говорить об особом метафоризме сюрреализма. Вот что он пишет в статье «Метафора»: «Знание действует всегда через сравнение таким образом, чтобы все известные предметы оказались связаны друг с другом с помощью отношений взаимозависимости. Невозможно определить хотя бы для двух предметов, какой обозначен свойственным ему именем, не являясь метафорой другого, и наоборот. Человек – это дерево, способное к передвижению, подобно тому как дерево – это укоренившийся человек. Так и небо – это лёгкая земля, земля – отяжелевшее небо. И если я вижу бегущую собаку, это то же самое, что *особаченный бег*»¹⁰⁹.

Метафоризм ассоциируется именно с романтическим типом мышления. В. М. Жирмунский в одной из классических работ писал о метафоричности романтизма и метонимичности реализма¹¹⁰.

¹⁰⁸ Фрейд З. Остроумие и его отношение к бессознательному // Фрейд З. Художник и фантазирование : [пер. с нем.] / под ред. Р. Ф. Додельцева, К. М. Долгова. М. : Республика, 1995. С. 20–128.

¹⁰⁹ Лейрис М. Метафора // Антология французского сюрреализма: 20-е годы. М. : ГИТИС, 1994. С. 343.

¹¹⁰ Жирмунский В. М. Задачи поэтики // В. М. Жирмунский. Теория литературы. Поэтика. Стилистика. Л. : Наука, 1977. С. 47–55.

Но в трактовке Лейриса, конечно, привычные рамки метафорического раздвигаются. Традиционный метафорический перенос должен быть мотивирован сходством предметов в реальности. У сюрреалистов всё может быть связано со всем, в духе уже описанного тотального бессознательного синтеза. Метафоризм больше не связан с предметной объективностью, снова мы видим струящийся, плывущий сновидческий мир сюрреализма, в котором предметы теряют твёрдость очертаний и устойчивость.

История сюрреализма: персонажи и коллизии

Как уже говорилось выше, не все сюрреалисты буквально следовали за Бретоном.

Антонен Арто (1896–1948), актёр, режиссёр, реформатор театра, тоже ведёт поиск истинной бессознательной изнанки реальности, но понимает бессознательное не в духе Фрейда, а как нечто магическое, мифическое (в этом смысле взгляды Арто ближе к трактату Ницше «Рождение трагедии из духа музыки», в котором мистериальная иррациональная подоплёка обнаруживается тоже в драматургически-театральном материале).

Арто не относится к ядру школы сюрреализма (хотя именно он был автором манифеста 1924 г. «Сюрреалистическая революция», который от лица всей школы открывал одноимённый журнал – главный печатный орган нового направления). Он с самого начала вступил в полемику и конфликт с Бретоном и в составе школы пробыл всего лишь около полутора лет. Некоторое время он шёл своей дорогой, а с 1937 г. был заперт в клинике для буйных душевнобольных.

Современный человек, по мысли Арто, не знает силы мифа, силы магии. В искусстве он видит поверхность, знаковые тени, двойники жизни. Именно поэтому современный человек отвернулся от культуры (и от театра). Она оказалось чем-то несущественным на фоне проблем времени: войн, революций, голода, страданий. Но в искусстве есть насущное измерение (не зря оно зародилось вовсе не в благополучные времена, а в мире голода и

войн). Чтобы вернуть актуальность театру, нужно вернуться к тёмным корням вещей, знаков. Театр должен быть магичен, должен, по выражению Арто, пахнуть серой.

Театр, как чума, должен выражать процессы, которые происходят в источниках жизни, у тёмных корней коллективной души. Крысы, вирусы, бубоны (огромные нарывы на лимфатических узлах – один из внешних симптомов чумы) лишь внешнее выражение того, что творится внутри. Бубон – это телесный знак страшной изнанки, как стигмат (рана на ладони, подобная ранам Христа от гвоздей, которыми Его прибивали к кресту) был телесным выражением святости.

Театру нужно иметь дело именно с такой знаковостью мистического происхождения, наподобие бубонов или стигматов. И предметом, отображаемым в нем, должна быть та самая изнанка жизни, в которой оставляют след революции, казни, одинокий крик сумасшедшего, раздающийся где-то и, даже если его никто не слышит, оставляющий след в коллективной душе¹¹¹.

Арто, как и все авангардисты, не ограничивается общей метафизикой искусства, а предлагает конкретные новаторские приёмы. Его рекомендации связаны со сценическим и телесным языком театра.

Луи Арагон (1897–1982) воспринимает бессознательное не как огромный океан, в котором теряется сознание. В «Волне грёз» (1924) он представляет сюрреальное как сумму, с одной стороны, реального, сознательного (этот полюс остаётся основным), с другой стороны, фантастического, ирреального, бессознательного, которое проблематизирует, делает странной и причудливой привычную реальность.

Специфический облик сюрреализма «по Арагону» легче всего показать на примере его стихотворения Гоби–28 («Великое веселье», 1929):

¹¹¹ Арто А. Театр и его двойник. Театр Серафима : [пер. с фр. С. А. Исаева]. М. : Мартис, 1993.

Уже ничем не дорожу
Ни странным обаяньем лета
Ни гневом
Ни кростостью его сестрой
Я больше не могу мечтать
Испытываю отвращенье к снам и не могу
Мечтать
Уже не дорожу самой любовью
Мне что амур что мор что море
Эх звёзды звёзды
Вы
Сущие
Не отрицаете существованье духа
К чему сомненье в своём существованье
А если я не верю в сущность духа
Теперь я понял тех, кто сам себя казнит
Себя лишает слуха
Чтоб рокового имени не слышать
Себя лишает зренья чтоб не видеть тоски в других глазах
Кто рассекает собственные губы
Чтоб вызывали дрожь чтоб стали
Негодными для поцелуев
О этот поцелуй нет ничего дороже для меня
Я понимаю тех кто зубы выбивает сам себе
Тех кто выламывает руки
Кто сам себя способен оскопить
Вот всё что вы способны мне сказать
Я видел угольные глыбы
Бесформенные страшные куски
Я видел в ящиках обломки воска
Корову видел на велосипеде и не смеялся
Встречал одну семью где все подряд чесались
На сундуке передо мной лежал
Билет какой-то лотереи
Я взял его
Я положил его
зачем-то на другой сундук
Передо мною был билет

Передо мною был сундук
Передо мною был другой сундук
Мы сами праздники мы сами годовщины
Трёх Славных Дней и первого из них
Но не хватает нам двух лет
Ста лет
В два года
В Париже будут праздники и вечер подобный веку
В лучах светил увижу
Гулянье мертвецов какая прелесть

Л. Арагон, «Гоби–28»
(«Великое веселье», 1929)

Как мы видим на этом примере, у Арагона нет разрушения объективной реальности и текстуальности, в противовес тому, что мы видели у Бретона. Реальность и последовательный текст сохраняются, но они проблематизируются, ставятся под вопрос, теряют самоочевидный характер, становятся причудливыми и странными. Абсурдно-ирреальное не поглощает всё, а лишь окрашивает в новые краски, острояет действительность.

Разрушая самоочевидность мира, превращая его в нечто странное, удивительное, Арагон оказывается близок не столько к Бретону, сколько к Аполлинеру. Вспомним, что путь Арагона в авангардистской поэзии начинается с того, что он одновременно с молодым Бретоном знакомится на фронте Первой мировой войны с «отцом поэтического авангарда» Аполлинером. Анализируя творческие принципы поэта-кубиста, мы сталкивались с программным стремлением удивить, поразить читателя. Эта установка важна и для Арагона: в «Трактате о стиле» (1928) прямо говорится об «эффекте неожиданности», «эффекте удивления».

Поль Элюар (1895–1952) тоже отклоняется от программы Бретона. Рассмотрим специфику сюрреализма «по Элюару» уже проверенным способом, проанализировав одно из стихотворений поэта.

В тишине её тела таился
Снежный цветок пушистый
У неё на плечах лежала
Пятном молчанья и розы
Тень её ореола
Её певучие гибкие руки
Свет преломляли
Бессонная она воспевала минуты.

П. Элюар,
«Единственная»

Этот текст уже в гораздо большей степени выглядит похожим на сюрреалистические стихи ортодоксального бретоновского типа: структура текста не линейная, а симультанная; реальность распредмечивается, на смену твёрдой вещественности приходит струящаяся, текучая, подобная сну действительность (неслучайно тут нагнетается лейтмотив тени, ореола); в стихотворении есть несомненные приметы автоматического письма («пятно молчанья и розы»).

Однако «папа сюрреализма» Андре Бретон именно Элюара считает главным еретиком (очень много места критике последнего уделено во «Втором манифесте сюрреализма»). Попытки Элюара глава школы считает гораздо большей угрозой сути сюрреализма, чем, например, творчество Арагона, в котором аполлинеровское почти полностью замещает сюрреалистическое.

В стихах Элюара поэт не отдаёт себя во власть бессознательного, не одержим им. Его произведения – плод авторской воли. Именно это сохранение авторского «я» – наиболее опасная ересь для Бретона. У Элюара поэт – хозяин в мире грёзы. Автоматическое письмо воспринимается как источник новых невиданных образов («Без конца распахивает двери в подсознание... приумножает наши сокровища»¹¹²). Но то, что порождено этим методом, не готовый текст, а подсобное средство, сырой материал, ко-

¹¹² Цит. по: Великовский С. И. В скрещенье лучей: групповой портрет с Полем Элюаром. (Мастера французской лирики XIX–XX столетий). М., 1987. С. 201.

торый должен быть далее обработан (стихотворение – «плод достаточно определённой воли», в нём «ничего нельзя ни убрать, ни изменить»¹¹³).

В приведённом примере мы видим, что симультанный текст с приметам автоматического письма подчинён принципу поэтичности, «красивости», мелодически организован, т. е. подвергся отбору и художественной организации (всё это было под запретом у Бретона). Мир стихотворения распределённый, струящийся, иррациональный, но поэт при этом не опускается в нечеловеческие глубины бессознательного: мы покидаем уровень предметно-рационального, но остаёмся всё ещё в пределах человеческого, на эмоционально-интуитивном уровне. Содержание стихотворения по-человечески постижимо: нам ясно, что речь идёт о любви к женщине.

Бретон упрекал Элюара за то, что в стихах последнего много «внешних обстоятельств», а нужно, по его мнению, подчиниться естественному течению внутреннего «я». На это Элюар ответил сборником под названием «Свободное течение» (1938), подразумевая, что догматизм Бретона гораздо вреднее для поэтической свободы, чем уступки традиционным поэтическим принципам, которые делает Элюар.

В позднем творчестве Элюар приходит к ценностно-феноменологическому поиску оснований для утерянной человечности мира, то есть, по сути, переходит из контекста авангарда в круг проблем неотрадиционализма. Его вариант неогуманизма предполагал диалогическое утверждение роли Другого в формировании нашего ценностного бытия.

Сюрреализм оказал огромное влияние на искусство XX столетия. Но его общее воздействие более обширно. Его методы и приёмы наложили колоссальный отпечаток на квазитворческие, связанные с прикладной креативностью формы деятельности, наподобие дизайна или рекламы, для которых важна возможность взаимодействия с бессознательным помимо разума.

¹¹³ Цит по: Великовский С. И. Там же.

Существенен резонанс сюрреализма и в политической истории, политической философии. «Новые левые» 1960-х нередко ссылались на сюрреалистов как на один из источников своих идей, а иногда использовали сюрреализм как некий обобщённый образ подлинной революции (в Париже во время студенческих бунтов 1960-х писали на стенах: «Сюрреализм – это революция»). И такого рода интерес неслучаен: сюрреалисты были всерьёз увлечены политической проблематикой.

Такая глубокая политическая ангажированность свойственна почти всему авангарду 1910–1920-х гг., причём очень характерна склонность этого течения сливаться с экстремистскими или тоталитарными практиками времени (скорее всего, причина в парадоксе перерождения пафоса свободы от буржуазно-бытовых ограничений в безоговорочное подчинение стихии толпы или бессознательного, её неумолимой деспотической власти). Русские футуристы будут связаны со сталинизмом, итальянские футуристы – с фашизмом (неотрадиционалисты, напротив, будут, как правило, антифашистами и антисталинистами).

Политические интересы сюрреалистов неоднородны – это станет одной из причин раскола школы на рубеже 1920–1930-х гг. По уверениям самих сюрреалистов, эта причина была даже важнее, чем эстетические или человеческие разногласия.

Бретон был сторонником леворадикальных коммунистических идей в духе Льва Троцкого (поэт даже встречался со своим политическим кумиром после того, как последний был изгнан из сталинского Советского союза). То есть ему был близок концепт перманентной революции (революции, которая не прекращается никогда и пронизывает все уровни жизни, от ближайшей бытовой сферы до искусства и общего политического строя).

Элюару и Арагону были ближе коммунистические принципы в сталинском духе. Они даже проповедовали во Франции 1930-х гг. идеи «партийной литературы» и писали романы в духе советского соцреализма первой половины XX столетия. Однако история не терпит черно-белого окрашивания – её пути парадоксальны и

неоднозначны. Два этих поэта станут певцами французского Сопротивления (общенациональной борьбы против нацистских оккупантов), их стихи станут чем-то наподобие гимнов, а сами поэты – своего рода национальными героями. И это было возможным как раз на пути ориентации на политические идеи сталинского Советского союза. Для Европы, разгромленной фашистами, именно Советский союз был символом надежды, возможности победить нацистскую Германию.

Постромантическая модель творчества в авангарде

Из всего сказанного выше видно, что авангардисты придают современное звучание общим местам, уже знакомым из контекста романтизма: искусство рождается в точке отрыва художника от буржуазной посредственности, свободы от ограничений, мечты от яви, молодого от старого и т. д.

Как уже говорилось (и к этому ещё придётся возвращаться на новых витках герменевтического осмысления искусства XX в.), авангард – это предельное, доведённое до последней крайности развитие идей романтической эстетики (в этой крайности романтики могли бы и не признать продолжателей, но это их прямые наследники). **Доводя романтическую эстетику до предельной точки, авангардисты обнажают её глубинную основу.**

Выше отмечалась, что для сюрреалистов важен пафос освобождения от догм и ограничений буржуазного общества, классического искусства, самого разума. Но это освобождение – нечто очень относительное. Сбросив оковы обыденной жизни, сюрреалист попадает под власть ещё более неумолимую – под диктатуру бессознательного. Арагон очень точно подметил это: «Поэт не говорит, им говорят».

Такое противоречие может быть объяснено только на основе важнейшего глубинного свойства модели реальности в авангарде (и шире – в романтизме и постромантизме вообще). Это свойство потребует обстоятельного герменевтического анализа и готовности воспринять нечто непривычное, инаковое.

Впрочем, в глубинном отношении **постромантическое понимание творчества совпадает с нашими аксиомами о нем**, какими бы странными и причудливыми нам ни казались авангардистские представления.

По какому-то парадоксу истории романтическая концепция искусства воцарилась в современном обыденном сознании, подменив классическую (и в некотором смысле самозванно выполняя функции классического). О природе классического мы ещё будем говорить, разбирая эстетику неотрадиционализма: несмотря на то, что история романтического насчитывает всего два века, а история классического – это все остальные века и тысячелетия существования человечества, поэтам-неотрадиционалистам придётся возрождать классическое как нечто забытое, ставшее странным и непонятным.

Можно предложить и другой вариант интерпретации положения романтической модели. Возможно, истинный вариант классической парадигмы творчества никогда и не был доступен обыденному сознанию, не существовал в формате псевдоочевидного некритически принятого предрассудка, а всегда требовал духовной работы, усилия понимания, был уделом избранных. А романтическая концепция вырастает из предрассудков обыденного сознания. На родство романтического и массового указывал и Т. С. Элиот.

Проанализируем, что же обнаруживается в сердцевине романтической эстетики в результате её радикального заострения в авангарде.

Авангард проявляет себя как *искусство хаоса*. Его представители провозглашают разрушение норм, традиций, в их образной парадигме господствует бесформенное, распадается телесный и душевный образ человека. Это искусство революционной толпы (футуризм), бессознательной изнанки реальности (сюрреализм).

Всё перечисленное пока выглядит знакомо, остаётся в круге общих мест. Чтобы покинуть этот круг тривиальности, нужно принципиально уточнить место хаоса в этой модели реальности и творчества.

Хаос здесь не просто аксессуар героически-бунтарского поведения (не просто «буря», которую они «ищут»). Это также не последствие разрушительных действий авангардистов. Но это и не только лишь материал, протоплазма, из которой художники будут создавать что-то новое и невиданное, строить новый мир из хаотически разбросанных обломков старого.

Не художники будут творить, используя хаос как материал, – **творить будет сам хаос.**

Эту модель наиболее трудно понять буквально, как некую реально работающую систему творчества, хотя, как будет показано ниже, эта идея является лишь плохо узнаваемой трансформацией одного из наших обыденных (некритически принятых как нечто само собой разумеющееся) предрассудков о природе творчества.

Нам требуется живая феноменологическая иллюстрация. Представим следующее: мы планируем в ближайшие четыре минуты (два дня, неделю или любой другой срок) создать нечто совершенно новое и невиданное.

Возможно ли это запланировать и контролировать? Нет, наш разум, наше личностное ядро неспособны справиться с задачей создания чего-то абсолютно нового и невиданного. Нужен какой-то *внешний ресурс*.

В некритически принятых нами (или присущих массовому мышлению изначально) романтических представлениях о творчестве эта внешняя сила называется «вдохновение». **Вдохновение – это хаос.** Это нечто, находящееся вне ядра личности, неподконтрольное и не поддающееся планированию, то, что творит вместо нас.

Итак, творит хаос (ещё раз вспомним тезис Арагона: «Поэт не говорит, им говорят»). Только он обладает творческой силой, только он может что-то породить. Всё завершённое, оформленное (включая целостную человеческую личность) порождающей силой не обладает.

Заметим, что если романтики были склонны философствовать о хаосе, о порождающей тьме (особенно это характерно для йенской школы), то авангардисты очень далеки от философствования. Последние используют конкретные модели хаоса: площадная толпа или неодушевлённая материя в футуризме, бессознательное в сюрреализме.

Представление о том, что хаос творит вместо нас, может казаться чуждым и странным, но вспомним, что и во всех остальных сферах мы именно так видим создание абсолютно нового: например, социальную революцию может породить только толпа.

Нужно хорошо понимать, что новое при этом будет именно новым, незапланированным и непредсказуемым, а значит, оно может быть ужасающим, чудовищным. Но если нам нужно новое, требуется обращение к хаосу. Неотрадиционалисты, считая невозможным обращаться к хаосу, по сути, откажутся и от новизны как цели творчества.

Философия гения в ультраизме и у Джойса

Обычно, представляя романтическую модель творчества, мы имеем в виду не столько творческую силу хаоса, сколько пафос неповторимой индивидуальности поэта, комплекс гения.

Наиболее последовательно романтическая философия гения развита в испанском ультраизме – школе авангарда конца 1910–1920-х гг.: «Ультра (Манифест молодых писателей)» опубликован в 1919 г., а «Ультраманифесты. Эстетика ультраячества. Призыв к богохульству» – в 1921 г.

Влияние этой школы, конечно, не так значительно, как кубизма, футуризма или сюрреализма (можно, правда, вспомнить аргентинского юношу Хорхе Борхеса, приехавшего в Европу в поисках культурных чудес и на короткое время увлечёвшегося ультраизмом, но основной путь этого писателя, как мы помним, связан с противоположным по духу необарокко). Зато в рамках этого направления ясно (даже прямолинейно) реализованы нужные нам мотивы.

В основе системы представлений испанских авангардистов лежит принцип индивидуальности, категория «я», доведённая до предела, – всё это обобщено в принципе «ультраячества»: «Тайна умозрительных открытий, ключ к ним и к свежим эстетическим мерилам, порождённым лучшими умами, – в предельном возвеличении единственной, исключительной личности; в рождении, росте и вызревании именно этого Я, запечатлённого славной печатью неповторимости и неотторжимости. Оборвав пуповину былых «влияний» и влекущих вспять реминисценций, должен родиться ТЫ САМ, несущий весть другому»¹¹⁴.

Характеризуя сущность Я, ультраисты используют знакомые по совсем другим контекстам мотивы:

«Я
сам себе причина
сам себе критик
сам себе предел»¹¹⁵.

Причина самого себя (*causa sui*) – постулат средневекового богословия. При помощи этого признака описывался Бог: Он не имеет внешних определяющих его причин и законов (иначе Он не абсолютен, а значит, не Бог). Он сам впервые порождает все причины и законы, Он сам себе причина.

Романтическая философия гениальности, по сути, описывает подлинного художника в этих же категориях: гений не должен определяться предшественниками и вообще любыми внешними причинами – он причастен первотворению, он создаёт из ничего, он сам для себя устанавливает законы, критерии, основания. Или он не гений.

Этим, к слову, по-новому подсвечивается романтический пафос молодости («Мы, нижеподписавшиеся, молоды»¹¹⁶): нужно быть как можно ближе к моменту рождения из ничего.

¹¹⁴Де Торре Г. Эстетика ультраячества // Называть вещи своими именами : прогр. выступления мастеров з.-евр. лит. XX века. М. : Прогресс, 1986. С. 238.

¹¹⁵ Там же. С. 237–238.

¹¹⁶Де Торре Г. Ультра (Манифест молодых писателей) // Называть вещи своими именами : прогр. выступления мастеров з.-евр. лит. XX века. М. : Прогресс, 1986. С. 236.

Сама по себе уникальность и неповторимость гения определяется по преимуществу отрицательно: нужно искать и уничтожать в себе все моменты сходства с другими писателями. Критерием состоятельности художественного произведения объявлено неприятие читателями, которое должно свидетельствовать о том, что ты ни на кого не похож: «Как различит он [писатель-новатор] драгоценный камень самобытности среди свойств и дарований, которые есть у него, но не у него одного? <... > Палец невежды, движимый злобой или пошлостью, сурово карает мою фразу и тем высвечивает её и обнаруживает ту самую особенность, то ещё небывалое, что отличает именно меня и, преломляясь в сознании рядового читателя, вызывает его невысказанное негодование»¹¹⁷.

Насколько так понятый гений противоречит представлениям о творящей силе хаоса? Насколько отрицательно понятая индивидуальность соответствует человеку в классическом гуманистическом понимании? Разве ультраист, реализуя собственную уникальность, воплощает особенности своей личности (например, свойственную ему раздражительность или, наоборот, незлобивость)?

Гений не психологический характер, не душа, а внутренняя тьма, лишённая формы творческая устремлённость. «я» у испанских авангардистов по сути уже и не «я», а, если угодно, именно «*ультра-Я*», нечто «сверх», «через», «за» по отношению к привычным границам «я».

У истоков современных (в том числе романтических) представлений о гении лежат идеи И. Канта. В «Критике способности суждения» он пишет, что в искусстве наиболее ценно то, что существует как природа, т. е. естественно, спонтанно, скрывает свою «сделанность», не выполняет прямолинейно какую-то рациональную программу. Апофеозом природного в искусстве он считает гения: им нельзя стать по какому-то учебнику для гениев, выучив какие-то правила – гениальностью нельзя управлять. Им

¹¹⁷Де Торре Г. Эстетика ультраячества // Называть вещи своими именами : прогр. выступления мастеров з.-евр. лит. XX века. М. : Прогресс, 1986. С. 239.

становятся естественным и спонтанным образом, за счёт природного дара, который невозможно инициировать искусственно¹¹⁸.

Гений, как и вдохновение, не управляется рационально, не программируется, проявляется самопроизвольно – и именно так творит. **Гений – персонализированный хаос.**

Неоромантическую модель самообоснования («сам себе причина») гения использует Джеймс Джойс. В первом романе «Портрет художника в юности» (1914) эта структура реализована сюжетно. Стивен Дедал, герой, воплощающий у ирландского писателя проблематику гениальности, последовательно отрывается от всех связей, от всех вариантов внешней детерминированности: от семьи, от Родины, от связи с Богом. Избавившись от любых «причин», лежащих вне его, он обретает творческую самостоятельность гения.

В «Улиссе» (1914–1921) эта проблема становится предметом размышлений героя, теоретического моделирования, при этом сам Джойс напрямую связывает романтическое (само)творение из ничего с богословием. Стивен Дедал (как герой уже этого романа) размышляет о разных версиях соотношения Бога-Сына и Бога-Отца, и, кроме канонической версии Никейского собора, его интересует ересь Ария (предполагающая эманативность, то есть производность, а значит, подчинённость Сына) и ересь Савеллия.

Савеллианство, в понимании Стивена, исходит из того, что Отец и Сын не существуют отдельно, отцовское начало присутствует в Сыне: «Отец Сам был собственным Сыном»¹¹⁹. В девятом эпизоде это проецируется на судьбу Шекспира, то есть прямо связывается с проблемой гения-творца. В пародийной озвучке Быка Маллигана размышления Стивена о Шекспире подытожены так: «Сам себе отец, – пробормотал сам себе Сынмаллиган. – По-

¹¹⁸ Кант И. Первое введение в «Критику способности суждения» // Кант И. Сочинения = Werke (на немецком и русском языках) : в 4 т. Т. 4 : Критика способности суждения. М. : Наука, 2001. С. 407–419.

¹¹⁹ Джойс Дж. Улисс : роман : [пер. с англ. В. Хинкинса, С. Хоружего]. М. : Республика, 1993. С. 20.

стойте-постояйте. Я забеременел. У меня нерождённое дитя в мозгу. Афина-Паллада! Пьеса!»¹²⁰ После этого он сочиняет пьесу «Каждый сам себе жена»¹²¹. Заметим, что и у Маллигана сохраняется связь с творчеством (в этом случае с «рождением» пьес – фоном было творчество Шекспира).

Савеллианство накладывается на романтическую философию гения. Самообоснование гения оказывается буквальным самопорождением, в котором ты сам себе отец. Возможно, Джойс делает такое уподобление в пародийном, утрирующем смысле (известно, что многое, если не почти всё, в «Улиссе» создано автором с расчётом на смеховую реакцию, но шутки оказались слишком сложны для читателя¹²²).

Впрочем, Джойс не первый, кто придумал сблизить самообоснование гения с самопорождением. Ультраисты тоже используют контексты физиологии рождения, причём у них это уже некое общее место, стёртая метафора: «Мы, порвав пуповину, дерзновенно возвестили о себе»¹²³.

В каком бы смысле ни использовал Джойс метафору самопорождения (позитивно или пародийно), он извлекает все возможные смысловые последствия этой модели. Стивен Дедал, который, как и в «Портрете художника в юности», воплощает проблематику гениальности (в том числе автобиографически), – *молодой* человек, герой-сын (как Телемак или Гамлет), но сын, который как будто не нуждается в отце. Стивен, продолжая логику первого романа Джойса, отказывается служить семье, Родине, Богу, Гамлет не желает выполнить долг перед отцом (долг мести). Гомеровский Телемак, напротив, ищет отца – у Джойса этот поиск оказывается пустым: его Телемак никакого Одиссея–Улисса не обретёт. В соответствии с логикой савеллианства, его герой – это сын, который

¹²⁰ Там же. С. 162.

¹²¹ Там же. С. 168.

¹²² Об инаковом юморе Джойса, о его специфическом карнавале в одиночку см. : Хоружий С. С. Бахтин, Джойс, Люцифер // Бахтинология. СПб : Алетейя, 1995. С. 12–26.

¹²³ Де Торре Г. Эстетика ультраячества // Называть вещи своими именами : прогр. выступления мастеров з.-евр. лит. XX века. М. : Прогресс, 1986. С. 239.

сам в себе содержит отцовство, исток, самообоснование: Стивен – Икар, который, судя по фамилии, уже содержит в себе Дедала, т. е. отцовское начало.

В этом смысле появление, существование других людей, «братьев», кажется совершенно неуместным – ведь отцовское не вовне, а внутри, причём только во мне. Братья – это самозванцы-предатели, стремящиеся занять моё единственное место. Тема предательства, проблема самозванцев, занимающих место гения, подлинного Сына, единственно достойного, чрезвычайно важна для Дедала, для самого Джойса, значима в джойсовской трактовке судьбы Шекспира и т. д. Изнутри комплекса гения Джойс и его герой не могут понять самого факта наличия других людей, братьев: их существование кажется совершенно неоправданным, самозванством.

Однако если в «Портрете художника в юности» мера самообоснованного гения Стивена Дедала была единственной, то в «Улиссе» это лишь одна вариация проблемы. Савеллианство осмысливается наряду с эманативным арианством, которое предполагает, что никто, даже Логос-Христос, не может быть равен Богу – Сын лишь максимально приближен к Нему. А значит, претензии гения на исключительность, на родство с творящей силой Бога, никак не оправданы. В этом случае не «братья» являются ненужными самозванцами, а сам гений.

В структуре романа важное место занимает герой-отец, Леопольд Блум, воплощающий архетип Улисса-Одиссея. Более того, этот герой, несмотря на заурядность, тоже оказывается автобиографическим, причём по возрасту он ближе к Джойсу этого времени, чем молодой Стивен. Кроме того, в романе настойчиво подчеркивается мысль, что, например, Шекспира нужно отождествлять не с главным героем трагедии «Гамлет», героем-сыном, как это обычно происходит, а с его отцом, призраком. Этот парадокс доказывает в девятом эпизоде Стивен, приводя следующие аргументы: сам Шекспир на сцене исполнял именно роль тени отца Гамлета, и у

великого драматурга был сын (умерший к тому времени, как у Блума) с именем, очень похожим на имя датского принца (Гамнет).

Такая переакцентировка не была окончательной, в итоге Стивен говорит о необходимости видеть автора и в отце, и в сыне, и во всех героях, но так или иначе герой-сын (он же гений) теряет центральное положение.

Вопрос о статусе философии гения у Джойса осложняется проблемой, можем ли мы считать его продолжателем романтической эстетики хаоса и новизны. Обычно считается, что для ирландского писателя принцип перманентного новаторства является определяющим – и это сделало бы его продолжателем романтической линии. Но как тогда быть с его цитатностью, с «гипермнезией» (патологическим развитием памяти) и «вавилонизацией» Джойса, о которых писал Ж. Деррида¹²⁴?

Семиотичен ли он, как модернисты, или прагматичен, как авангардисты? Действительно, например, поток сознания у Джойса должен показать тайну иррациональной связности мышления (то есть «семиотически» изучить сокровенные загадки реальности) или призван «прагматически» шокировать читателя, показать ему, что великий художник способен писать так, как никто до него не писал? Джойса часто воспринимают в ключе второго варианта, как мастера внешнего и самодостаточного эксперимента (так, например, его интерпретирует переводчик и крупнейший российский специалист по Джойсу С. С. Хоружий).

Реализует ли он неповторимую уникальность гения (в духе Стивена) или мифы обыденного сознания (в духе Блума)? Творит ли он новое из пустоты, как неоромантики, или его творчество цитатно, строится на переосмыслении, переосознании вечных смыслов, как у неоклассиков? Пафос молодости (романтики) или пафос зрелости (классики) в основе его мира?

Ирландского писателя трудно привязать к системе категорий определённого направления. **Джойс сам себе литературное**

¹²⁴ Деррида Ж. Два слова для Джойса : [пер. с фр. и послесловие А. Гараджи] // Ad Marginem '93. М. : Ad Marginem, 1994. С. 354–393.

направление. Но это не мешает ему сказать важное в контексте эпохи слово о природе романтической гениальности. Для этого необязательно самому быть неоромантиком.

2.2. Возможность классического

Терминологическая проблема

В этой работе уже неоднократно говорилось о романтизме (постромантизме и неоромантизме), были выявлены некоторые основополагающие черты его эстетики (принцип новизны, творящий хаос, самопорождение гения), но пока ни разу не ставился принципиальный вопрос о содержании этого термина и культурно-исторических границах самого названного явления.

Для начала принципиально откажемся от наивной уверенности, что В. Г. Белинский, И. С. Тургенев, А. А. Блок, Ф. Г. Лорка, Т. С. Элиот и другие используют слово «романтизм» в том же смысле, в котором мы его почерпнули из учебника. В современных учебных курсах под романтизмом понимается художественное направление первой трети XIX в. (или более расплывчато: конец XVIII – первая половина XIX в.), для которого характерен пафос героического индивидуализма, двоемирие, лиризм и композиционная фрагментарность.

Наивный терминологический анахронизм в понимании этого термина может допустить мнение, что когда Белинский пишет о романтизме, он имеет в виду именно те явления литературы, которые соответствуют критериям (см. предыдущий абзац) современного понимания этого направления.

Попробуем рассмотреть все уровни понятия, ведь художники и мыслители могли использовать что-то из максимально широкого контекста.

Где-то в тёмной предыстории слова «романтизм» можно увидеть расплывчатую связь с «романским», то есть с культурой варварских народов, занявших провинции погибшей Римской империи (смешавшись с местными покорёнными народами).

«Романское» в этом смысле может быть противопоставлено «классическому» как «античному». В этой же логике есть родство с «романскими» жанрами «романса» и «романа» (последний не в современном бытовании, а в старинном, изначальном – романы рыцарские, об Александре Великом и т. д.).

Эта отдалённая память термина сегодня почти не учитывается, «романтизм», «романское», «роман» и «романс» воспринимаются почти как омонимы, их созвучие кажется случайным (за исключением, может быть, несомненной связи романского и романса).

Важным промежуточным этапом развития категории «романтизм» стала эстетика Гегеля. Немецкий философ видит историю культуры через призму самопознания Абсолютного Духа, которое идёт как саморазличение: Дух разделяется, выделяя Иное (материальное, природное), и потом ищет себя в этом Ином, порождая всё многообразие реальности. Таким образом, разные этапы истории искусства – вехи на пути осознанности духовного в чувственном мире материальной реальности.

Гегель выделяет три такие ступени. Первый этап – символический. Это доантичная культура (древние Египет, Персия и Индия). Духовное осознаётся очень смутно, поэтому оно приобретает случайные, немотивированные внешние формы (именно в этом смысле понимается «символизм»). Возвышенное, Божественное воспринимается предельно отчуждённо через чудовищное, звериное, загробное. Второй этап – классический. Это исключительно античная культура. Духовное глубоко осознаёт себя и осваивает природное как свою часть, поэтому наступает момент полной гармонии внутреннего и внешнего, природного и душевного. Телесное светится внутренней осмысленностью, и нет ничего внутреннего, чего нельзя выразить чувственными формами.

Третий этап, по Гегелю, – романтический. Это *всё* европейское искусство после античности. На этой фазе самосознание Духа ещё больше усложняется и вновь нарушается идеальная

гармония соотношения внутреннего и внешнего, содержания и формы. Внутреннее становится слишком богатым для полного воплощения в чувственном¹²⁵.

Когда В. Г. Белинский говорит о романтизме, он использует гегелевское понимание. Именно на фоне идей немецкого философа он называет Ломоносова, Сумарокова и Фонвизина «псевдоклассиками». Классицизм XVII–XVIII вв. не является для Гегеля подлинным, потому что античная гармония внутреннего и внешнего более не достижима, псевдоклассики живут в романтическом мире превосходства духовного над материальным.

Ни у Гегеля, ни у Белинского романтизм не определяется в противопоставлении реализму. Такой категории тогда просто не было. В русской культуре концепция «реализма» оформится только после смерти Белинского, у его ученика П. В. Анненкова¹²⁶. В системе Гегеля реалистическое – разновидность романтического (только с повышенным интересом к материальному, которое больше не способно выразить духовное, не светится внутренним, как у классиков).

Белинский в поздний период (когда он отрёкся от гегельянства и увлекся материализмом и социализмом) критикует мечтательный романтизм современного ему типа и ищет спасение от него в том, что мы сегодня назвали бы реализмом. Но выходит ли он за пределы гегелевской модели? Разве «натура» («натуральная школа») – это не та самая материальная природа, которая теперь неспособна адекватно выразить внутреннее и которая по каким-то причинам стала интереснее и предпочтительнее духа?

Так или иначе, и первые немецкие романтики (в узком смысле: Шлегель, Тик и др.), и Гегель определяют романтизм именно в противопоставлении классическому, а не реалистическому. Антитеза с реализмом возобладала только во второй половине XIX в.

¹²⁵ Гегель Г. В. Ф. Лекции по эстетике // Гегель Г. В. Ф. Эстетика : в 4 т. Т. 2. М. : Искусство, 1969. 326 с.

¹²⁶ См. : Захаров В. Н. Реализм // Достоевский: Эстетика и поэтика : словарь-справочник. Челябинск, 1997. С. 39.

Нам интересен взгляд на сущность этого метода неоромантиков и неоклассиков XX в. Иногда при определении этой категории для них важно отталкивание от реалистического и натуралистического материализма, но часто они как основную возвращают антитезу романтического и классического (и в реализме усматриваются проявления как первого, так и второго).

Говоря о романтизме, они в основном понимают его в привычном нам узком смысле, с оглядкой на художественные поиски первой трети XIX в. Но в этой категории предполагается возможность смыслового расширения: это универсальный метод, первые проявления которого можно найти уже как минимум в Средневековье (или, скажем, в своеобразии национального фольклора, которое открыто именно романтиками) и который может быть продолжен в искусстве XX в.

Так этот термин будем понимать и мы, но при этом придётся отказаться от большинства примет романтизма «из учебника» (они в основном сформулированы в противопоставлении реализму XIX в.). Обязателен ли в произведениях индивидуализм? Вряд ли: обезличенный человек в экспрессионизме и площадная толпа футуризма тоже адекватно выражают суть романтической модели реальности (к слову, в гегелевской системе экспрессионизм и футуризм считались бы символическим, а не романтическим искусством). Нужно ли тут двоемирие, по сути неоплатоническое? Очень сомнительно (двуплановость, конечно, можно найти в романтических произведениях, но она есть и в реализме, даже если она воплощается редуцированно, в форме недоверия к духу). Важен лиризм? Тоже спорно, с учётом антилиризма и антипсихологизма многих школ модерна и авангарда. Правда, неоклассик Т. Элиот будет спорить и с лирическим аспектом романтизма. А вот фрагментарность можно принять как упрощённый извод гротескового дробления, распада целостности и единства.

Примем пока в качестве основных выявленные ранее основы романтического: новизну и хаос.

Слова «неоромантизм» и «постромантизм» использовались в этой работе без терминологической принципиальности, для ситуативного обозначения того, что речь идёт именно о явлениях XX в. или даже о нашем времени (например, о современных предрассудках о природе творчества). Никакого нового качества в фазе «нео» или «пост» тут не образуется (в отличие, например, от постмодернизма, который существенно отличается от модернизма). Правда, романтическое может быть здесь доведено до крайности и принять неузнаваемый вид, но принципиального изменения сути не происходит.

Иначе в случае с «неоклассицизмом», или «неотрадиционализмом». Тут «нео» предполагает усилие возрождения, поиск самих оснований классического, невозможность следовать инерции, которая формально задаётся «традиционностью». И как следствие, классическое в этом случае существенно обновляется и переосмысляется.

Терминологическая путаница вокруг термина «классическое» ещё масштабнее.

Во-первых, на монопольное владение этим термином претендует классицизм – конкретное художественное направление XVII–XVIII вв., которое ориентируется на подражание античности, а также сугубо рациональную нормативность и сообразность канонам (Гегель считает представителей этой школы псевдоклассиками). Во-вторых, приметы классического обнаруживаются в очень широком художественном материале самых разных эпох. Этот большой контекст нам и будет интересен.

Первый, наиболее общий, вариант понимания категории: классическое – это то, что является *культурным достоянием* отдельной нации или всей мировой культуры, некий золотой фонд искусства. Ещё более упрощённым изводом такого прочтения можно считать уравнивание классического и *традиционного*, нормативно-образцового (которому мы следуем или по-романтически с ним боремся). Значимым элементом традиции или достойным статуса нормативной меры становится именно

то, что имеет положение национального достояния, культурного сокровища. Классическим может быть назван и сам признанный образец, и – более условно – современный автор, пока не подтвердивший своего значимого статуса, но следующий за великими предшественниками, а не стремящийся к новизне. Этимологически сам термин восходит к латинскому *classicus* – «образцовый».

Второй, более специальный и изначальный, вариант понимания термина: «классика» – это *античность*, которая является со времён Ренессанса нормативным образцом для европейской культуры.

Третий вариант, менее системно выраженный, существующий скорее на ассоциативном уровне, но тоже значимый: классическое – это наследие Нового времени (в основном XVII–XIX вв.), то есть времени, когда культуры Европы стали национальными (упомянутый выше «романский» период варварских народов, разделивших обломки Римской империи, донациональный). Именно в контексте такого достижения культурной зрелости и формируется пресловутый золотой фонд той или иной нации. В этом комплексе классическое ассоциируется с *гуманистическим* видением реальности в духе Нового времени. Для России классика в таком понимании, как выражение зрелой нации, – это гуманистическая русская литература XIX в.

Человек как мера вещей, гуманизм – важные составляющие культурного расцвета, как в классической Античности, так и в точках кульминации национального развития в Новое время (например, в «золотом веке» русской литературы).

Эти слои термина, как мы видим, переплетены, но всё же не едины. Достаточно сложно установить, что именно подразумевают в каждом конкретном случае использования этого слова в XIX в. или в XX в.

Понимая сложность проблемы, попробуем разобраться с причинами полемики с романтизмом и сутью собственной программы у неоклассиков XX в.

Т.С. Элиот. Неотрадиционализм как мировое явление

Томас Стернз Элиот (1888–1965) родился в США. Перед Первой мировой войной он оказался в Европе, из-за начавшейся войны не смог вернуться на родину и в итоге навсегда закрепился в Англии. Это внешне похоже на смену стран, языков и культурных контекстов у авангардистов (Г. Аполлинер, Т. Тцара и др.), но у Элиота это не проявление беспочвенности и космополитизма, а наоборот, ответственный поиск корней и почвы. Так же, как неотрадиционализм – это не просто следование традиции, а её поиск, обретение, выстраивание. Он будет именно осознанно «укореняться» в Англии – в 1927 г., например, он примет англокатоличество.

Вообще у неотрадиционалистов будет много внешних сходств с представителями модерна и авангарда (потому что они порождены тем же культурно-историческим контекстом), но внутренняя перспектива всегда останется противоположной.

Т. С. Элиот – подчёркнуто усложнённый художник из числа так называемых поэтов для поэтов, то есть для подготовленного читателя (если угодно, поэт для филологов). Ему пришлось самому писать комментарии к поэме «Бесплодная земля»: речь идёт не об обычных заметках на полях, как в «Евгении Онегине», а о буквальных ссылок, как в научной работе, указывающих, откуда взята цитата или аллюзия. Ему пришлось сделать это, чтобы хоть немного объяснить, на какие именно ассоциации он опирался, но и этого оказалось недостаточно. Комментарии, сопровождающие его произведения, обычно больше самого авторского текста (как у Джойса – современники говорили о «джойсизме» Элиота).

Несмотря на сложность, поэт получает широчайшее прижизненное признание. Время его творчества иногда называют «веком Элиота». Он оказывает огромное влияние, причём не только на поэзию, но и на университетскую англо-американскую филологию. В 1950-е гг., после получения Нобелевской премии по литературе (1948), он читает в Америке и Италии лекции, которые проходят, как у какой-нибудь рок-звезды, на стадионах.

Первые юношеские шаги на поэтическом пути Т. С. Элиот делает в духе романтизма, но потом происходит принципиальная переоценка ценностей. По признанию самого поэта, особое воздействие на него оказало знакомство с Данте. Известно, что на Элиота повлияли прослушанные им в Гарварде лекции И. Бэббита на тему «Новый гуманизм», которые были направлены против современной цивилизации и романтизма. Важную роль в его творческом кругозоре также играет символист Жюль Лафарг.

В Англии Элиот присоединяется к имажизму (не путать с русским имажинизмом, которым некоторое время увлекался С. Есенин: русская школа – извод футуризма, т. е. авангарда). Английские имажисты интересуются французской, раннеитальянской, китайской и японской поэзией. Особое внимание уделяется английским поэтам-елизаветинцам, то есть XVII веку, времени Шекспира. Развивая этот интерес, Элиот воскрешает «метафизических» поэтов XVII столетия (ближе всего ему Джон Донн – благодаря Элиоту этому выдающемуся поэту возвращено место в истории английской литературы, которого он заслуживает). Эти поэты, порождённые эпохой барокко, были отвергнуты следующим после них веком Просвещения (тогда их и называли «метафизическими» – в ругательном смысле).

Имажизм сложился вокруг журнала «Эгоист» на основе идей философа и поэта Томаса Эрнеста Хьюма, антиромантика и неоклассициста. Заметные фигуры, кроме Т. Элиота, – это Ричард Олдингтон, Хильда Дулитл, Эзра Паунд.

В этой среде вырабатывается художественная программа Т. С. Элиота, которую мы будем определять как неотрадиционализм (или неоклассицизм). Это художественное направление имеет общемировое значение. Речь идёт о литературных школах, которые в ситуации духовного кризиса, «заката», старости культуры пытаются найти путь, альтернативный авангарду (часто в прямой полемике с последним).

Если говорить о поколении Элиота, то к этому направлению нужно отнести, помимо английского имажизма, итальянский гер-

метизм и русский акмеизм. Герметизм (Джузеппе Унгаретти, Умберто Саббе, Эудженио Монтале и др.) почти неизвестен русскому читателю, хотя это довольно значительное явление мировой поэзии XX в. В контексте отечественного восприятия итальянской школы упоминания заслуживает разве что апологетическое эссе И. Бродского об этой группе¹²⁷.

Но неотрадиционализм не исчерпывается этим материалом, его жизнь продолжается. Одним из значительных относительно недавних его представителей был Иосиф Бродский, которого, конечно, нельзя считать постмодернистом, как это иногда делается. Он себя позиционирует именно как наследник Мандельштама, Элиота, «нового горького стиля» герметистов. Он пишет «большие элегии» Джону Донну, а в литературу его приводит Ахматова.

Кроме того, можно указать многие явления в поэзии, прозе, философии XX в., которые в строгом смысле нельзя включить в это направление, но они приходят к похожим результатам и образуют фон неотрадиционализма.

Неотрадиционализм – явление, которое пока себя не исчерпало и полный смысл которого ещё не оформился. Это масштабное событие в истории искусства, требующее серьёзного переосмысления сущности искусства и творчества. Сделанная ими переоценка ценностей, возможно, даёт более значимые художественные результаты, чем у авангардистов, хотя и не вызывает много шума, в отличие от революции авангарда.

Мы из контекста нашего времени объединяем имажистов, акмеистов и герметистов в единое направление, но это не значит, что именно так всё понимали и сами представители этих школ. Нельзя даже сказать, что они признавали родство (если это и случалось, то, скорее, в виде исключения). Наше восприятие их в рамках общего вектора обоснованно (это подтверждает и видение И. Бродского), но нужно знать и фактическую картину того момента.

¹²⁷Бродский И. В тени Данте // И. Бродский. Письмо к Горацию. М. : Наш дом, 1998. С. 37–54.

Они не называли себя неотрадиционалистами или неоклассиками (хотя категории традиции и классики важны в их рефлексии) – это объемлющее название тоже дано позже, как и обобщение задним числом из нашего времени. Французский поэт Поль Валери (1871–1945) называет себя неоклассиком, его поиски близки к тому, что делает Элиот, но нельзя считать окончательно решённым вопрос, воплощает ли он те же тенденции, что имажисты, акмеисты или герметисты, или он в большей степени запоздалый продолжатель символизма.

Одним из наиболее значительных исследователей феномена неотрадиционализма в российском литературоведении является В. И. Тюпа: он выделяет само явление, закрепляет понятие, даёт некоторые характеристики их эстетики и поэтики¹²⁸. Но этот учёный трактует неотрадиционализм как одну из ветвей символизма, то есть как этап развития модерна. По его мысли, после символизма модерн разделился на две враждующие линии: авангард и неотрадиционализм.

Мы же будем руководствоваться гипотезой, что неоклассики противоположны любому варианту неоромантизма: и модерну, и авангарду. Как представляется, включение неотрадиционализма в состав модерна возможно только в том случае, если художественные направления XX в. осмысляются в противопоставлении реализму, что некорректно.

Впрочем, вопрос о связи с символизмом действительно сложен: уже говорилось о влиянии этой школы на Элиота, а также о значимости этого контекста у неоклассика Валери; Унгаретти воспринимал «Бросок костей» первого символиста Малларме как программу герметизма. Возможно, нужно обстоятельное исследование соответствия символизма модернистскому неоромантизму или, что более вероятно, о неоднородности этого явления, о слоях романтического и классического в его наследии. Пока оставим эту проблему нерешённой.

¹²⁸Тюпа В. И. Постсимволизм. Самара, 1998. 155 с.

Т. С. Элиот в 1910–1920-е гг. Кризис традиции

Творчество Элиота можно разделить на два основных периода. Во-первых, это произведения 1910–1920-х (от американского творчества до поэмы «Бесплодная земля» – самого известного творения поэта). По привычной биографической логике можно было бы назвать этот период ранним, но это слово является оценочным, а как уже сказано, в границах этого жизненного отрезка им созданы некоторые особо значимые произведения. В лирике и поэмах этого времени («Бесплодная земля», 1922, «Полые люди», 1925) выражаются кризис, дезориентация, обесценивание искусства, потеря человеческой осмысленности реальности, культурный слом эпох.

Во-вторых, это зрелое, или позднее, творчество. Начало можно отсчитывать с конца 1920-х гг., когда была создана поэма «Пепельная среда» (1927–1930), знаменующая уже новую фазу творчества поэта (в это же время, в 1927 г., он принимает англиканизм). Формально этот период продолжается до смерти Элиота, но активно он творит только до конца 1940-х – эту веху можно условно считать окончанием этапа. В лирике, поэмах («Пепельная среда», «Четыре квартета»), драматургии этого времени воплощается положительная программа неотрадиционализма: кризис пройден, найден баланс между предназначением искусства и его реальным бытованием, человеческие смыслы обретенны. Речь идёт именно о позитивной художественной реализации эстетической программы – в теоретическом виде всё было сформулировано ещё в конце 1910-х, например в хрестоматийном эссе Т. Элиота «Традиция и индивидуальный талант» (1919).

Высшее выражение настроения первого периода – поэма «Бесплодная (Опустошённая) земля» («The Waste Land», 1922). Эта поэма – самое знаменитое произведение Элиота, её считают одним из образцов искусства XX в. (наряду с романами Джойса, Пруста и Кафки).

Вместе с поэмой «Полые люди», «Бесплодная земля» была прочитана в контексте проблем «потерянного поколения» (это

недоразумение помогло при первоначальном росте известности этого произведения). Элиот был против того, чтобы его прочитывали в таком узком контексте, связывали только с послевоенным поколением. И действительно, он пишет о кризисе гораздо большего масштаба, эпохальном. Его заботит нечто, подобное тому, что происходило во времена Данте, поэтов-метафизиков елизаветинского времени – это они его единомышленники, а не разочарованная послевоенная молодёжь.

Разрушились не юношеские идеалы одного поколения, а результаты духовной работы целой эпохи. В поэме «Бесплодная земля» показано время смерти богов, заката Европы, бесплодной земли. Как же характеризуется распавшийся мир?

Лондон Элиота, символизирующий всю современную цивилизацию, град-мир, – это проклятый Париж Бодлера, Карфаген, который у блаженного Августина стал символом порока, Рим Апокалипсиса, Вавилон. Это Ад Данте, наполненный мертвецами (отмечая, что неотрадиционалисты постоянно оглядываются на великого флорентийца, можно вспомнить, что выдающийся русский переводчик «Божественной комедии» М. Л. Лозинский – акмеист). В мире уже слишком много мертвецов, как это обнаруживает Данте на входе в Ад, а лирический герой Элиота – на лондонском мосту. Мир слишком стар, как проклятая бессмертием сивилла (об этом эпиграф к поэме).

Используются мрачные интонации (и прямые цитаты) библейских пророков: Исаяи, который обвиняет мир в тотальной греховности, пессимистичного Екклесиаста; важны буддийские мотивы отречения от мира бессмысленного страдания (одна из глав носит заголовок «Огненная проповедь» – это название проповеди Будды, которую Элиот сопоставлял по значению с Нагорной проповедью Христа).

Огонь испепеляет, приносит бесплодие, унять адские страдания может только спасительная вода – оптимистические интонации появляются в короткой части «Смерть от воды». Земля и люди прокляты бесплодием – это сделал король-рыбак из легенды о

святом Граале (сам Элиот указывает, что использует её в версии Джесси Уэстон). Для спасения от проклятия нужно найти эту священную чашу, но возможно ли это в нашем мире? В этой реликвии собраны слёзы Христа (в другом варианте – кровь) – это христианизация мифологемы живой воды (живой крови).

Вода, очистительный мировой потоп – залог надежды. Но пока и эта стихия замарана: омовение Парсифаля перед прикосновением к Граалю соседствует в поэме с купанием проститутки в содовой воде, что считалось особым шиком в одном из публичных домов Лондона. Темза показана как мёртвая, грязная городская река, эта вода не может спасти – она сама нуждается в спасении.

Смерть, ад, проклятие, бесплодие, грех, безнадежность, уродливость, невозможность найти Грааль и увидеть воскресшего Христа – такое видение результатов эпохального слома позволяет говорить, что Т. Элиот внешним образом соприкасается с проблемой дегуманизации, обезчеловеченного образа мира. Можно даже видеть элементы гротеска в его произведениях этого периода.

Поэма «Бесплодная земля» фрагментарна: расположенные рядом образы синтагматически не связаны между собой. Между ними возникают переключки вертикального, парадигматического характера. Можно видеть родство композиции поэмы с принципом «омузыкаливания» несюжетной прозы XX в. – Элиот, помимо прочего, привлекает цитатный контекст опер Вагнера (в которых, кстати, впервые осознанно используется принцип лейтмотива).

Но это не превращает поэму в мощную симфонию жизни – перед нами скорее лихорадочная импровизация: найденные смысловые созвучия зыбки и ненадёжны, структура мира так и остаётся распавшейся.

Проиллюстрируем такую нелинейную, неплодотворную в плане смыслового собирания мира вертикальную связь элементов в поэме на простом второстепенном примере – на том, как развёртывается семитская тема. Этому контексту принадлежат Екклесиаст и Исая, апостолы, ждущие прихода воскресшего Хри-

ста, как и люди, Его распявшие. Тут же Карфаген (он был основан семитами-финикийцами), который у Августина стал символом города порока. Здесь же рядом оказывается утонувший моряк-финикиец (персонаж карт Таро), морская битва при Милах (эпизод Пунических войн, т. е. столкновений Рима и Карфагена). Наконец, в этот же контекст вписывается мотив из посланий апостола Павла «несть эллина, несть иудея», который используется в главе «Смерть от воды» (в том числе применительно к утонувшему моряку-финикийцу).

Более важные мотивы (например, смерти или воды) образуют намного более сложное многомерное плетение.

Такой же нелинейный многоуровневый смысл характерен для мира Джойса («Улисс» к 1921 г. закончен и частично опубликован в журналах, в том числе в имажистском «Эгоисте», отдельной книгой вышел в 1922 г.; у Элиота есть позитивные отзывы об ирландском писателе¹²⁹). Современники даже обвиняли поэта в «джойсизме». Представляется, что Элиот и Джойс пересекаются только во внешнем слое и внутренняя, глубинная установка у них разная; в то же время значительные переклички действительно имеются. Кроме нелинейного смысла, можно указать ещё на общий для них эффект «вавилонизации» – этот термин предложил Ж. Деррида для характеристики великого ирландца, в первую очередь его многоязычного романа «Поминки по Финнегану»¹³⁰. Элиот тоже многократно использует другие языки в своей поэме.

Ещё важнее в этом контексте внешнего сходства двух художников тотальная цитатность их миров. «Бесплодная земля» чрезвычайно нагружена культурными ассоциациями, цитатами и аллюзиями (применительно к Джойсу Ж. Деррида в той же работе называет это «гипермнезией»). Элиот комбинирует образы из самых разных произведений и мифологий (один из источников – монументальная «Золотая ветвь» Фрезера).

¹²⁹Элиот Т. С. «Улисс», порядок и миф. [1923] // Иностранная литература. М., 1988. № 12. С. 226–228.

¹³⁰Деррида Ж. Два слова для Джойса : [пер. с фр. и послесловие А. Гараджи] // Ad Marginem '93. М. : Ad Marginem, 1994. С. 354–393.

Постмодернисты во второй половине XX в. будут видеть в этой поэме исток своей методологии. Это представление принципиально неверно: осмысление чужого слова в неотрадиционализме прямо противоположно его осмыслению в постмодерне, но эту разницу мы сможем увидеть только во втором периоде творчества Элиота, в момент позитивной реализации его художественной программы. Пока, в кризисный период, разницу увидеть действительно трудно (но она есть, пусть и в виде возможной перспективы, в том, что поэт хотел бы видеть вместо наличествующего распада).

Элиот ищет живые смыслы, но пока находит только пустые формы, мёртвые оболочки, «полых людей» (название его поэмы 1925 г.). Оглядываясь вокруг, мы видим прорехи в декорациях реальности (ощущение, знакомое русскому читателю, например, по «Нашедшему подкову» Мандельштама).

Пафос Элиота этого периода: мир дошёл до порога ценностной инфляции (образ словесной инфляции использует для характеристики герметистов Иосиф Бродский¹³¹). Согласно Екклесиасту, нет ничего нового под солнцем (Элиот – один из тех, кто выражает такое настроение, с которым, как мы уже говорили, спорил «отец» поэтического авангарда Аполлинер в «Новом духе и поэтах»). Всё уже сказано, всё, что могут написать современные авторы, будет ненужным повторением, именно ненужным: как и в денежной инфляции, слов стало слишком много, они больше не обеспечиваются смыслом и обесцениваются.

Но самое важное, инфляция обесценивает и те деньги, которые были раньше. И классические произведения потеряли свою силу, превратились в пустые формы, мёртвые оболочки. Совершающий священное омовение Парсифаль, оказавшись рядом с моющейся в содовой воде проституткой, снижен до её уровня. У текущего поколения нет любви, веры, смысла, но их больше нет и в дошедших до нас словах великих предшественников.

¹³¹Бродский И. В тени Данте // И. Бродский. Письмо к Горацию. М. : Наш дом, 1998. С. 37–54.

Чужие слова, цитаты не складываются в живую картину, между ними разрывы и нестыковки. Они тоже стали чем-то плоским, как карты Таро (это один из мотивов поэмы). Поэт раскладывает плоские оболочки чужих слов, как карты, будто бы гадая, ожидая, что из них сложится какое-то предзнаменование. Элиот в «Бесплодной земле» действительно почти не создаёт своих образов, а комбинирует чужие: город и мир, огонь и вода, смерть и жизнь.

В этом контексте комбинирования, складывания пасьянса из имеющихся карт очень примечательно реализуется тема творчества, судьбы поэта. В английской литературе существует традиция, насчитывающая несколько веков (со времён елизаветинцев), уподоблять поэта соловью. Повторяя этот образ, Элиот напоминает, что по Овидию соловей – Филомела, которая скрывается от насильника, мужа своей сестры Терей, превратившись в птицу. То есть поэт прячется от насилия жизни в своём творчестве (в своей соловьиной форме).

Итак, в кризисном творчестве 1910–1920-х гг. можно видеть внешнее сходство с комбинированием чужих обезличенных образов в стиле постмодерна, с «джойсистскими» нелинейностью смысла, вавилонизацией и гипермнезией, а также с неоромантическими дегуманизацией, гротеском и фрагментарностью. Основания для разделения с постмодерном будут сформулированы позже, вопрос с Джойсом в этой работе решён не будет (поскольку вообще неясно, каково его место в споре между неоклассиками и неоромантиками). Зато есть возможность определить статус гротеска и фрагментарности в мире Элиота.

Ещё одним контекстом «Бесплодной земли», как указывает сам поэт в комментариях¹³², был «Взгляд в хаос» («Blick ins Chaos») Г. Гессе. Эту книгу немецкий писатель опубликовал в 1920-м г., в 1922 г. она издана на английском языке по инициативе Элиота. Поэт-имажист цитирует в примечаниях к поэме вошед-

¹³² Элиот Т. С. Бесплодная земля / изд. подгот. В. М. Толмачёв, А. Ю. Зиновьева. М. : Ладомир: Наука, 2014. (Литературные памятники). С. 51.

шую в книгу Гессе статью «Братья Карамазовы, или Закат Европы» (1919). В ней идёт речь об экстатическом опьянении карамазовщины, об опасном для Европы азиатском духе бесформенного мистицизма, который будто бы несёт Достоевский.

Интересно, что сам Гессе в это время меняет отношение к хаосу, адептом которого он объявил русского писателя. Уже в статье «Размышления об «Идиоте» Достоевского» (1920) выражается вынужденный отказ немецкого художника от почвеннических взглядов предыдущего периода. Традиционные ценности для него всё ещё дороги, но им нет места в разрушенной культуре современности, они потеряли силу. И если раньше он оберегал их от хаоса в духе Ницше или Достоевского (именно так видится русский романист), то теперь признаёт необходимость взглянуть во тьму, по ту сторону добра и зла, в творящий хаос, потому что только оттуда можно вынести новые добро и зло взамен утраченных: «Будущее неопределённо, путь же к нему указан здесь недвусмысленно. Направление его – к новому душевному строю, он ведёт через Мышкина, требует «магического» мышления, принятия хаоса. Это возврат к неупорядоченному, возврат к бессознательному, лишённому формы, к животному состоянию и ещё далее – к началу начал. Не ради того, чтобы превратиться в животное или стать первозданной материей, но чтобы обрести новые ориентиры, чтобы у корней нашего бытия отыскать забытые инстинкты и возможности нашего развития, чтобы вновь приняться за созидание, оценку, разграничение нашего мира»¹³³.

Элиот, сам в своё время пройдя увлечение Достоевским, новые взгляды Гессе не принимает, продолжая видеть губительность хаотической «ориентализации» (как можно судить по одному из писем 1923 г., её приметы он теперь видит не только в русском романисте, но и в Гессе¹³⁴).

¹³³ Гессе Г. Размышления об «Идиоте» Достоевского // Гессе Г. Собрание сочинений : В 8 т. Т. 8. М. : Прогресс – Литера; Харьков: Фолио, 1995. С. 95.

¹³⁴ См. : Ушакова О. М. Ф. М. Достоевский и Т. С. Элиот: Формы репрезентации и парадоксы интерпретации // Литературоведческий журнал. М. : Инст-т научной информации по общественным наукам РАН, 2014. № 34. С. 40.

Если Гессе в это время принимает необходимость неоромантического призыва хаоса для создания нового (поскольку ценности старой культуры умерли), то по представлениям Элиота хаос несёт только разрушение.

Уже не раз повторялся тезис, что, несмотря на внешнее сходство некоторых примет творчества Элиота и художественных экспериментов модернистов и авангардистов, внутренняя направленность у них совершенно разная (причём суть программы им уже сформулирована в эссе «Традиция и индивидуальный талант», 1919, и «Гамлет и его проблемы», 1917). Попробуем обозначить первый, пробный вариант моделирования разницы между неотрадиционалистами и неоромантиками. Пока сделаем это метафорически: **романтики от поверхности вещей идут к глубинной тьме, а классики – к светлым сущностям.**

Верхняя несущественная оболочка реальности может выражать глубинную сокровенную истину (тёмную или светлую, хаотическую или осмысленную), а может и не выражать – именно во втором случае много внешних пересечений двух методов.

Новое или вечное?

Итак, неотрадиционалисты оказались в ситуации словесной инфляции. Всё уже сказано в культуре, все слова испробованы. Культура состарилась – этот мотив рассеян по всему творчеству Элиота, специально посвящено ему стихотворение «Gerontion» (буквально: «Старикашка») из сборника «Стихотворения» (1920). В некотором смысле эта же ситуация старости и исчерпанности была исходной и для авангардистов, но они решали проблему радикально, совершая культурную «перезагрузку», стирая всю предшествующую традицию и начиная с самого начала, с нуля.

Неоклассики подошли к проблеме по-другому: они решили встретиться с ней лицом к лицу, без страха и с полной ответственностью: слов уже больше, чем нужно, любое твоё творческое выступление никому не нужно, но ты всё-таки есть, и необходимо найти собственное место в мире поэзии. Уничтожение

прошлого, как об этом мечтают авангардисты, вряд ли возможно – зажмуриваться и верить, что вокруг никого нет, очень наивно.

Поэты XX в. вынуждены ставить вопрос о самой возможности существования поэзии. Вольно или невольно они оказываются в круге проблем, которые И. Кант называл трансцендентальными. Немецкий философ утверждал, что, пытаясь познать предмет, бесполезно ставить вопрос «Что это?» (ответы будут тавтологиями) – нужно спрашивать: «Как это возможно?» Не «Что такое познание?», а «Как оно возможно?», не «Что есть этика?», а «На основании чего она существует?» Действительно, ведь более вероятным выглядит, что её не должно быть, а она почему-то есть. (Основание, причина существования трансцендентальны по отношению к предмету, то есть недоступны изнутри него, за пределами, но полностью определяют предмет из своей внеположности – отсюда название метода).

Как возможна поэзия? Зачем реальности моё творчество? Зачем нужен я, современный поэт, если уже были Данте и Шекспир? Эти вопросы были не очень актуальны во время культурной стабильности, и ответы на них, даже сама необходимость спрашивать об этом, оказались забытыми, стёртыми. Неотрадиционалисты были вынуждены вновь поставить эти вопросы. И ответы – с трудом, медленно и ненадёжно – начали проявляться.

Результаты такой проблематизации заставляют принципиально пересмотреть многие расхожие предрассудки о творчестве. В первую очередь приходится отказаться от базового романтического заблуждения (которое, как показано выше, совпадает с представлением массового сознания по поводу искусства), состоящего в том, что суть творчества – в создании нового, а любые повторы и подражания противоречат его сути. В основе неотрадиционализма лежит противоположная установка: **искусство служит вечному, а не новому.**

Это предельно важная идея, и нужно признаться, что здесь пришлось несколько «выпрямить» то, что было сказано самим Элиотом и другими поэтами этого направления. Они тоже актив-

но используют слово «новизна» (по иронии истории, формулировка Нобелевского комитета, объясняющего причину выдачи премии Элиоту в 1948 г.: «За приоритетное новаторство в становлении современной поэзии»). Но всё-таки позволим себе «выпрямить» концепцию Элиота, представить *творчество без новизны*, потому что в другом случае перед нами та же романтическая концепция, только более нерешительная, если не сказать трусливая.

Как возможно творчество, если нет нового, если мы повторяем за Шекспиром и Данте и маловероятно, что скажем не только лучше, чем они, но даже так же хорошо? Ответ на этот вопрос будет очень продуктивным, пусть он и потребует отказаться от естественного для нас представления о новаторской сути креативного.

Но прежде чем мы начнем формулировать этот ответ, обратим внимание, что абсолютно все века и тысячелетия существования человеческой культуры, кроме последних двух столетий (после романтизма), искусство жило *именно так*: с ощущением, что современники – жалкие карлики по сравнению с великанами прошлого, что они лишь повторяют за предшественниками. Так оценивали себя Античность, Средневековье, Ренессанс, барокко. И именно в такой ситуации создавали *шедевры*. А где шедевры, созданные на основе романтического принципа новизны? Их нет.

Итак, неоклассики видят свою задачу в служении вечным ценностям. Это неизбежно приводит к тому, что они будут идти по проторённой дороге, повторять за кем-то. И даже если мы признаём значимость вечных тем, наши обыденные представления об искусстве не дают нам увидеть в этом творчество, поскольку нет новизны.

Чтобы понять суть действующей здесь модели творчества, ещё раз поставим вопрос: зачем нужен современный поэт, на этот раз понятый как хранитель вечных ценностей, если уже были Данте и Шекспир? Что именно он может сделать в этой роли? Должен ли он придать старым смыслам современный облик и

проговорить их на актуальном языке? Но что именно это означает? Очень сомнительно, что нам нужен Пушкин, перепетый на языке бандитского шансона, или Шекспир, сидящий на корточках в тренировочном костюме или надевший фигурные лиловые очки и покрасивший волосы в разные цвета.

Может, дело в том, что современный поэт сможет развить наше понимание вечных ценностей? То есть нужно предположить маловероятный факт, что современный человек лучше понимает, чем великие классики прошлого, как любить, как быть сыном или отцом, как быть лидером или верным сторонником, как защищать справедливость. Можно допустить, что прирост смысла происходит со временем, что герменевтический круг самой истории понемногу проясняет и артикулирует духовные основы человеческой жизни¹³⁵. Но очень наивно утверждать, что лично я, или вы, или вообще любой современный человек лучше разбираемся в вечном, чем Пушкин, Шекспир или Данте, просто потому, что мы механически оказались в более позднем времени.

Возможно, художник нашего времени должен способствовать распространению, популяризации классики и её аксиологии? Тоже очень спорно. Сколько современных читателей вообще знает о существовании Элиота (не говоря уж о поэтах непосредственно нашего времени)?

Новый поэт нужен, несмотря на многочисленные творческие достижения прошлого, потому что классики *умерли*, а значит, они отсутствуют в актуальном ценностном событии нашего времени. **Данте и Шекспир больше не соучаствуют в переводе пустых слов в живые смыслы.**

¹³⁵«Та связь, которой подчиняется и которую длит поэт, не односторонняя связь; когда создано новое художественное произведение, это событие одновременно затрагивает все произведения, которые ему предшествовали. <... > прошлое точно так же видоизменяется под воздействием настоящего, как настоящее испытывает направляющее воздействие прошлого. А поэт, осознавший это, осознаёт и всю меру трудностей, перед ним возникающих, и меру своей ответственности» (Элиот Т. С. Традиция и индивидуальный талант // Элиот Т. С. Назначение поэзии. М., 1997. С. 159).

Современный художник должен проделать духовную работу понимания для своего времени, даже несмотря на то, что результаты его творчества, скорее всего, будут несравненно более скромными, чем у предшественников (т. е. невзирая на смиренное осознание того, что ты жалкий карлик по сравнению с великанами прошлого).

Мы вновь подходим к проблематике, которая уже была обозначена в связи с Прустом, – к проблемам невозможности замещения в деле понимания (Пушкин понял за себя и за своё время, а не за нас), стирания и обезличивания смысла при передаче его от другого, необходимости собственной духовной работы для наполнения вечных ценностей подлинной жизнью.

Снова мы можем видеть причину «вечности» вечных сюжетов: обстоятельства самопознания, истинной любви, героизма, веры и т. д. всем известны, но только в выветренном, пустом виде. Наполнить их живым смыслом можно только в результате собственной духовной работы.

Таким образом, **собственно творческим здесь является не создание нового, а придание реального бытия вечному** (художники творят не новое, а заново). Без нашего труда понимания ценности не обладают существованием, духовное, человеческое, культурное само себя не воспроизводит, оно не содержится независимо от нас в музеях, библиотеках и университетах. И если мы эту работу не проделаем, не дадим реальное существование ценностям самой нашей жизнью (М. М. Бахтин называл это «инкарнацией смысла в бытии»), их вообще не будет в нашей жизни, в нашем времени.

Остаётся неясным вопрос, почему эту работу понимания нужно делать именно с позиции нового поэта, а не *читателя*. Ответ на него найти непросто, можно лишь попутно отметить тот факт, что если романтический автор в рамках художественного события ближе к герою, то классический – к читателю.

Гегель описывает такого рода реализацию сверхчеловеческих ценностей в конкретном человеке как героическое состояние ми-

ра, которое он предлагает рассматривать в противопоставлении прозаическому (этот контекст появлялся выше в связи с Кафкой).

В героическом состоянии мира, по Гегелю, сверхчеловеческие, существенные ценности явлены только в форме поступков конкретного человека, только в бытии личности – другой формы существования они не имеют. В прозаическом они отчуждаются от человека, существуют в форме безликих структур (например, справедливость реализуется не в действиях героя, а в законе и суде, теряющих живую человеческую соотнесённость). И человек в прозаике перестаёт быть героем в точном смысле слова, значимой величиной, от которой зависит существование ценностей, судьба мира – он становится частным, в пределе – маленьким¹³⁶.

На фоне этой модели можно уточнить утверждение, что без духовной работы поэта ценностей не будет в нашем времени, что человечность, культурность мира сама себя не воспроизводит. Без *героического* усилия придания реальности вечным смыслам, без нашего труда воспроизвести себя сможет только *прозаическая* обезличенная, бесчеловечная часть нашей культуры. Искусство как прозаическая структура может существовать и без живых смыслов: книги будут издаваться, читатели будут читать, писатели – получать литературные премии. Впрочем, по Элиоту, этот путь существования культуры, без подлинной человечности и без духовного труда, не такой уж безоблачный. Это дорога к «бесплодной земле».

Вот как формулирует суть творчества в понимании неорационализма сам Элиот в поэме «Четыре квартета»:

<...>А что завоеешь
В борьбе и смиреньи – открыто давно,
И дважды, и трижды – тут уж тягаться тебе
Безнадёжное дело, – и состязанья не выйдет;
Остаётся борьба овладенья утраченным,

¹³⁶См. : Гегель Г. В. Ф. Эстетика : в 4 т. М. : Искусство, 1968. Т. 1. С. 188–205.

И найденным, и утраченным снова и снова; именно ныне, когда
Это почти безнадежно<...>

Т. С. Элиот,
«Четыре квартета» (1934–1942)

Художник не создаёт новое, а ищет утраченное, потому что оно стремится распадаться и истаивать *снова и снова*. Элиот замечает, что для современных поэтов «это почти безнадежно». Действительно, исходная ситуация для этого поколения – «бесплодная земля», потеря ценностей и смыслов, дегуманизация реальности. Это произошло, потому что традиция прервалась, предшествующие поколения перестали ставить трансцендентальные вопросы об основах творчества, делать духовную работу понимания, вообще забыли о необходимости такого труда – и вечные ценности исчезли, человечность мира распалась.

Традиция, преемственность не заменит собственного труда понимания, но может его облегчить. Поэт не только соединяет своё время с вечным, но и исполняет долг по отношению к будущим поколениям (может, поэтому нужен именно новый художник и недостаточно читателя, проделавшего работу духовного понимания):

Мы должны быть незыблемы и незыблемо
Перемещаться в иные глубины
Для согласия грядущего и сопричастья
Чрез кромешную стужу и пустое унынье

Т. С. Элиот,
«Четыре квартета» (1934–1942)

Впрочем, тепличных условий для служения вечному не было никогда. Положение поколения Элиота не исключительное: ситуация, в которой творили Данте или Шекспир, была ничем не лучше. Поэтому интонации зрелого творчества поэта остались такими же безрадостными, как и в кризисный период. Цель творчества найдена, но это предполагает смиренный труд слу-

жения вечному, без какой-то корысти, без видимых результатов, без благодарности, даже без уверенности, что *что-то* *получилось*. Поэт даже этого последнего не может знать точно. Вполне возможно, что все его лишения были напрасными и он не дотянулся до вечного.

Поэтому «бесплодная земля» из одноимённой поэмы продолжается в «Пепельной среде» пустыней, в которой дьявол искушает Христа (Пепельная среда – день начала Великого поста в католической традиции; именно к этому моменту католическая церковь привязывает евангельский эпизод искушения Христа). Человек духа всегда в пустыне, он выполняет свой долг на свой страх и риск, без поддержки и благодарности – наоборот, окружающая реальность мешает ему, соблазняет его.

Выше уже предлагалось возможное объяснение того, почему в обыденном сознании принято представление о сути творчества, взятое у романтиков, которое стало доминировать только последние два столетия, а не у классиков, которые определяли облик искусства остальные века и тысячелетия. И это при условии, что если оценивать произведения, то классики широко читателю всегда были ближе и понятней. Возможно, представление о творчестве как создании нового всегда было обыденным предрассудком и в последние два века лишь утвердилось высоким искусством. А классическое понимание во все времена (и до романтиков, и во время их торжества) было уделом немногих, избранных, идущих узкой дорогой перевода пустых слов в живые смыслы, сохранения человеческого облика нашей реальности.

Чистая поэзия

Творчество неоклассиков реализует принципы так называемой «чистой поэзии», или «искусства ради искусства», предполагающие, что художник должен служить исключительно вечному, не отвлекаясь на сиюминутное и злободневное. Его не

должны интересоваться ни низменные вопросы материальной корысти и карьерного успеха, ни даже вопросы социального служения, воспитательного воздействия, разоблачения пороков современного общества и т. д.

Такого рода модель поэзии всегда была в центре напряжённой полемики о природе искусства. Противники чистой поэзии (например, некрасовское поколение, исповедующее принципы общественной пользы искусства, в споре с пушкинским поколением, выражающим дух служения вечному) обвиняют её сторонников в исторической и социальной безответственности, в бегстве от реальных проблем жизни в искусственный рафинированный мир возвышенного идеала.

Чистая поэзия – явление многолюдное, сложное и многослойное. На её периферии действительно много тех, кто бежит от реальности в сферу эстетского возвышенного досуга, в условный мир творческого воображения, в «башню из слоновой кости», как этот феномен назвали в критике начала XX в. Можно вспомнить, что рядом с акмеистами был «цех поэтов» Георгия Иванова, творчество которого строилось именно на основе эстетских условностей (серьёзное, *настоящее* появилось у него только в эмиграции, после драматических перипетий жизни).

Такой побочный вариант искусства ради искусства – объект критики для самого Элиота, он даже готов отмежеваться от самого понятия. Он пишет о чистой поэзии как о тупике в статье «От По до Валери» (1949), вошедшей в сборник «Критиковать критика» (1965).

Но ядро чистой поэзии, конечно, имеет совершенно другую природу: оно строится на основе по-человечески насущного содержания. Это доказывается уже тем, что для представителей такого подхода вопросы творчества часто были *вопросами жизни и смерти*: это очевидно, если проследить судьбы Мандельштама и Ахматовой (с оговорками можно под этим углом зрения посмотреть и на Пушкина). Элиот не рисковал жиз-

ню, но и для него творчество было связано с максимально масштабными вопросами, например с вопросом веры (ещё раз вспомним, что на этом пути он в 1927 г. принял англокатоличество).

В чём же насущность вечного? Лучше всего на этот вопрос ответил М. Мамардашвили – воспользуемся его объяснением. Действительно, признаёт грузинский мыслитель, вечные вопросы, по-видимому, бесполезны, причём не только в плане жизненной прагматики, но и в умозрительно-философском ключе. Например, вопросы «что такое смерть» или «что такое Бог» не дадут нам не только масла на наш кусочек хлеба, но и интеллектуального результата: мы никогда не сможем дать окончательного ответа на них.

Но, продолжает Мамардашвили, **благодаря тому, что вечные вопросы были поставлены, сформировалась точка трансгрессии, перерастания самого себя, появилась возможность человеку стать человеком**¹³⁷.

Что такое Бог?
И поверженное
создание
раскрывает очи
навстречу
звёздным брызгам
и безмолвной равнине

И обретает
себя

Джузеппе Унгаретти,
«Посылка» (1916)

Нет заметного предметного результата, но меняется всё целое: моё «я» обретает осмысленную целостность, цивилизация становится человеческой культурой. Вечные ценности насущно

¹³⁷ Мамардашвили М. Картезианские размышления. М. : Прогресс ; Культура, 1993. С. 33.

необходимы для обретения мною себя, я нужен им – без меня их нет в реальности. Без нас вечное не обладает инкарнацией в нашем времени.

В этой связи на поэта возлагается миссия, существенная в масштабах всей культуры: бесполезные вечные ценности насущно необходимы и на этом уровне точно таким же образом (давая возможность осмысленной целостности, человечности самого человечества). Нужно нести груз духовной работы, бремя сохранения человеческих смыслов, даже если ты делаешь это в одиночестве, даже если приходится идти против всех, бороться со своим временем (вспомним мотив борьбы с веком-волкодавом у О. Мандельштама).

Поэты этого направления действительно противостоят времени: если авангардисты связывают себя с фашизмом, троцкизмом, сталинизмом и т. д., то неотрадиционалисты противостоят этим течениям: русские акмеисты – сталинизму, итальянские герметисты – фашизму (точнее, основатель школы Дж. Унгаретти в юности увлекался футуризмом и фашизмом, а потом пришёл к противоположным убеждениям, а вот Э. Монтале никогда не принимал искажения времени и подвергался гонениям за отказ вступать в партию Муссолини).

Сохранение истинных ценностей, даже в противостоянии всему миру, нужно именно для самого этого мира, для всего человечества. Элиот в «Мыслях после Лэмбетского собора» (1931) разъясняет это через своё толкование послания Павла к Ефесянам. Речь идёт о стихах 15 и 16 пятой главы: «Итак, смотрите, поступайте осторожно, не как неразумные, но как мудрые, дорожа временем, потому что дни лукавы», – в латинской Библии вместо «дорожа временем» – что-то вроде «искупая время». Элиот так комментирует это место: «Искупить время затем, чтобы сохранить живую веру в грядущих тёмных веках; обновить и перестроить цивилизацию и спасти Мир от самоубийства»¹³⁸.

¹³⁸ Цит. по: Комментарии // Элиот Т. С. Избранная поэзия. Поэмы, лирика, драматическая поэзия : [пер. с англ.] / сост. и вступ. ст. Л. Аринштейн. СПб : Северо-Запад, 1994. С. 404.

Духовный труд сохранения ценностей, очеловечивания, собирания мира не даёт ему распасться, искупает реальность. Это похоже на легенду о семи мудрецах, которые где-то невидимо существуют, мир о них ничего не знает, но благодаря тому, что они есть, этот самый мир не разрушается Богом.

Или, если взять пример, более близкий современному мышлению, это что-то вроде истории булгаковского Мастера (М. А. Булгаков принадлежит к тому же поколению, что и Т. С. Элиот). Весь мир не ценит и не благодарит Мастера, последний для всех сумасшедший (и это действительно так). Но **благодаря тому, что Мастер создаёт свой вечный текст, всё это время было не зря, вся Россия 1920–1930-х получила ценностное искупление.** Всё, что делала остальная огромная страна в борьбе честолюбий, амбиций, интересов, в достижениях и провалах, – всё это было, по большому счёту, напрасным с точки зрения вечности, не оправдывает существования страны или хотя бы этого момента её истории. А то, что делает жалкий сумасшедший, всеми отвергнутый и забытый, оказалось важным, дало искупление всему времени.

Вот максимальный масштаб духовной миссии поэта, как её понимают неотрадиционалисты. И это верхний уровень требований к нашей жизни: **сделано ли нами хоть что-то, что оправдывает существование мира, нашей страны, хотя бы нашего поколения.** Есть ли что-то, дающее искупление хотя бы моей индивидуальной жизни?

Своеобразная модель этой проблемы дана в романе Г. Гессе «Игра в бисер». Утопия Касталии – художественная реализация представлений о необходимости ценностного собирания реальности в духовной деятельности. Г. Гессе, который, как уже говорилось в контексте «Бесплодной земли», в 1920-е гг. движется навстречу романтическому хаосу (апофеозом чего стал магический театр в «Степном волке», 1927), в романе «Игра в бисер» (1943) приходит к взглядам, близким к неотрадиционализму.

По мысли Гессе, XX век стал временем страшных экономических, военных и социальных потрясений именно потому, что

люди духа перестали выполнять свой долг. Интеллигенция признала, что возвышенная деятельность, которой она до сих пор занималась, – придуманные глупости и надо заниматься более материальными вещами, в частности развлекать и зарабатывать деньги (в «Игре в бисер» такое всеобщее подчинение рынку называется «фельетонной эпохой»). Дух ушел из реальности, и *мир распался*.

Гессе объясняет такую нужность духовного не на ценностно-событийной основе, а при помощи эмблематической условной схемы. Взаимодействие духа и жизни уподоблены связи Инь и Ян, или, по Юнгу, корреляции противоположностей. Одно не существует без другого: дух вроде бы не нужен жизни напрямую, но без него она почему-то перестаёт работать по своим земным законам. Рыночное перестаёт функционировать по собственным рыночным правилам, которые вроде бы предельно далеки от духа (отсюда кризисы и великие депрессии), социальное – по своим социальным законам (отсюда войны и революции).

В придуманном немецким писателем будущем человечество будто бы осознало эту истину и создало Касталию – место, где люди специально занимаются только вечным, и в мир вернулась гармония. Касталийцы не приносят видимой пользы, но благодаря их существованию рыночное почему-то стало работать как рыночное, социальное как социальное и т. д.

Но то, что духовность может быть насущной, не принося прямой видимой пользы, не означает, что она *всегда* необходима. Возможна и пустая, формальная духовность. Как уже говорилось, в чистой поэзии только ядро имеет дело с насущным вечным, но есть и огромная периферия, которая ничему существенному не служит, а просто убегает от жизни в искусственную идеальность.

Этот вопрос тоже поставлен Гессе. Касталия не только утопия, но и антиутопия. По той же логике взаимодополнения Инь и Ян, не только жизнь не может обойтись без вечного, но и наоборот, дух перестаёт функционировать по своим собственно духовным законам, ломается, если он не связан с реальностью, потерял

ответственность перед жизнью. Кнехт покидает Касталию в финале романа, чтобы стать учителем Тито Дезиньори, то есть осуществляет ту самую инкарнацию смысла в бытии. И жизнь, и дух нужны и оправданны только друг в друге, соединяясь в конкретном человеке.

У Гессе, как уже было сказано, насущность духовного раскрыта через эмблематическую иллюстрацию, но неотрадиционализм часто показывает и реальную ценностную феноменологию такого собирания и очеловечивания реальности (то есть можно понять, что непосредственно мы могли бы сделать для вечного в горизонтах нашей конкретной экзистенции).

Борьба с индивидуализмом: традиция, деперсонализация, чужое слово

Тезис об обязательности индивидуализма для романтической модели реальности выше был поставлен под сомнение на фоне опыта авангарда. Однако для Элиота это важный элемент художественной идеологии романтизма, его методологического врага.

Элиот развенчивает романтическую, как он считает, религию индивидуальности, понимаемой как неповторимость, непохожесть на других: принято «воздавая хвалу поэту, главным образом отмечать то, чем он не похож на кого-нибудь другого. Эти стороны его творчества и произведения, в наибольшей мере их выражающие, мы тщимся выдать за индивидуальность нашего автора, за его особую сущность. Нам доставляет удовольствие уяснять отличие этого поэта от предшественников, и уж особенно – от близких предшественников; мы стараемся отыскать нечто такое, что возможно выделить из общего ряда, и этим мы желаем насладиться. А ведь если бы мы восприняли его произведение без подобной предвзятости, нам стало бы ясно, что не только лучшее, но и самое индивидуальное в этом произведении открывается

там, где всего более непосредственно сказывается бессмертие поэтов давнего времени, литературных предков автора»¹³⁹.

Индивидуальность обретается не отрицательно, через отличия, а положительно, посредством причастности существенному, благодаря *нужности* именно твоего уникального бытия для всей реальности. Для чего может быть нужна твоя отрицательная непохожесть? Впрочем, во время расцвета романтизма ценность этого была обоснована как добавление нового элемента, новой неповторимой краски, а значит, прироста общего богатства и разнообразия реальности. Но прибавлению ещё одной копейки к богатству я могу радоваться, но точно не могу в этом нуждаться. Нельзя сказать, что я совершенно не могу без этого обойтись.

Неотрадиционалистская модель предполагает незаменимость этой индивидуальности, существующей именно здесь и сейчас, потому что без неё в этом неповторимом месте и времени не будет любви, красоты, поэзии, веры, смысла. Я необходим вечному, необходим традиции: без меня они не обладают реальностью, я и есть плоть, в которую может быть инкарнирован дух, – конечно, только если я проделал соответствующую духовную работу: эта нужность не возникает автоматически, по факту моего рождения. Служение существенному не противоречит моей индивидуальности, а оказывается единственным способом обеспечения её необходимости. Героем становятся не в противостоянии миру, а в модальности, когда отдельный человек несёт сверхчеловеческие смыслы и другой формы существования у них нет.

Повествователь «Игры в бисер» Г. Гессе по сходной логике формулирует специфику своего подхода к биографии героя: «Впрочем, наше сегодняшнее понимание личности весьма отлично от того, что подразумевали под этим биографы и историки прежних времен. Для них, и особенно для авторов тех эпох, которые явно тяготели к форме биографии, самым существенным в той или иной личности были, пожалуй, отклонение от нормы,

¹³⁹Элиот Т. С. Традиция и индивидуальный талант // Элиот Т. С. Назначение поэзии. М., 1997. С. 157–158.

враждебность ей, уникальность, часто даже патология, а сегодня мы говорим о выдающихся личностях вообще только тогда, когда перед нами люди, которым, независимо от всяких оригинальностей и странностей, удалось как можно полнее подчиниться общему порядку, как можно совершеннее служить сверхличным задачам»¹⁴⁰.

Само шараханье романтиков от традиции, страх подражания вызывает у Элиота иронию. По его мысли, нельзя убежать от того, чего ни разу не видел, ведь традиция не даётся как само собой разумеющееся – её нужно сперва заслужить: её «нельзя унаследовать, и, если она вам нужна, обрести её можно лишь путём серьёзных усилий»¹⁴¹. *Quiproquo*, которое здесь обыграно Элиотом, видимо, строится на путанице моделей. Подлинная традиция формируется на основе героической человечности, а тот, кто боится повторения предшественников, имеет дело с отчуждённо-прозаическими следами прошлого.

Суть отношения к традиции у поэта-имажиста и соль его иронии по поводу нелепых предрассудков можно уяснить, если перенести ситуацию в круг более близких и общих обстоятельств нашей жизни. Вот у нас есть родители. Кому-то кажется, что их присутствия слишком много в его жизни, и ему хочется пожить своей жизнью, проявить свою индивидуальность. Но если посмотреть на ситуацию в подлинной перспективе, то мы своих родителей *ещё не заслужили*.

Они уже есть, они даны нам даром, но у нас нет на них права, изнутри нас ничем нельзя обосновать этот дар. И нужно не убежать от надоевших родителей, а попытаться *заслужить* их.

Примерно по этой логике строится понимание традиции у Т. С. Элиота.

Борьба с романтическим индивидуализмом продолжается у писателя критикой эмоционально-чувственного содержания поэ-

¹⁴⁰ Гессе Г. Игра в бисер // Гессе Г. Собрание сочинений : в 8 т. Т. 5. М. : Прогресс – Литера ; Харьков : Фолио, 1994. С. 8–9.

¹⁴¹ Элиот Т. С. Традиция и индивидуальный талант // Элиот Т. С. Назначение поэзии. М., 1997. С. 158.

зии, того, что в наиболее общем виде связывают с лирическим самовыражением автора. Собственная поэзия Элиота не эмоциональна, а философски-медитативна. Можно вспомнить, что и акмеистов современники критиковали за «сальеризм», имея в виду пушкинскую антитезу Моцарта и Сальери, в которой первый выражает вдохновенное романтическое творчество, а второй – сухое и формальное.

Элиот убеждён в том, что поэт не должен выпячивать себя и свои переживания, он смиренно служит вечному. Он «отказывается от самого себя, каков он в данную минуту, жертвуя этим во имя чего-то более значимого. Движение художника – это постепенное и непрерывное самопожертвование, постепенное и непрерывное исчезновение его индивидуальности»¹⁴².

Поэт предлагает вместо субъективности творца показывать «объективный коррелят»¹⁴³, то есть не эмоции автора, а предметы, которые эти чувства вызвали. А эмоции должен испытывать читатель. Такого рода смиренное творческое самопожертвование Элиот обобщил в категории «деперсонализация»¹⁴⁴.

Последнее понятие оказалось слишком похожим по звучанию на «дегуманизацию». Предполагает ли система поэта-неотрадиционалиста расчеловечивание, как в модерне или авангарде этого времени? Выше уже говорилось о том, что служение надындивидуальному не уничтожает индивидуальность, а наоборот, обеспечивает её экзистенциальную весомость, нужность реальности. **Деперсонализация прямо противоположна дегуманизации: на этом пути заново обретаются утраченные ценностно-событийные основания человечности нашей жизни.**

В «деперсонализации» нужно видеть два шага: на первом художник смиренно отрекается от себя, служит традиции, вечному, признаёт, что он жалкий карлик по сравнению с велика-

¹⁴² Там же. С. 161.

¹⁴³ Элиот Т. С. Гамлет и его проблемы // Элиот Т. С. Назначение поэзии. М., 1997. С. 154.

¹⁴⁴ Элиот Т. С. Традиция и индивидуальный талант // Элиот Т. С. Назначение поэзии. М., 1997. С. 161.

нами прошлого. На втором – обретает себя, оказывается нужен вечному, сам может стать традицией и даже великаном прошлого для будущих поколений.

Такую же двухтактность, но направленную в противоположную сторону, можно увидеть в пресловутом индивидуализме романтиков. Всё начинается с утверждения собственной уникальности, избранности, гениальности, а заканчивается потерей себя в творящем хаосе, одержимостью голосом толпы или бессознательного.

Томас Манн в романе «Доктор Фаустус» показывает работу принципа гениальности так: страх быть заурядным заставляет нас преодолевать себя, «человеческое, слишком человеческое» в себе. И вместе с обыкновенным мы действительно теряем собственную человечность и настолько далеко заходим в инаковое, тёмное, что это становится сопоставимо с историей продажи Фаустом души дьяволу. Гениальность предполагает не утверждение индивидуальности, а отречение от себя, от своей определённости и человечности, «продажу» души.

Разрушение предрассудков об индивидуальности и традиции продолжается в пересмотре отношения к чужому слову.

На этом этапе мы можем вернуться к утверждению постмодернистов о том, что тотальная цитатность Элиота совпадает с их представлениями о природе художественного текста. Так ли это? Есть ли тождество между «деперсонализацией», смиренным самоумалением автора в неотрадиционализме, и постмодернистской «смертью автора»?

В постмодерне предполагается бессознательная цитатность. Автор перестаёт быть хозяином в своём тексте (именно в этом смысле он «умирает»), смыслы возникают произвольно и неконтролируемо, любое слово оказывается чужим, хотел ли того создатель произведения или нет (в том числе цитатой из текстов, которых никогда не читал автор). Всё это – работа *прозаических* безликих и отчуждённых структур смыслообразования.

В неотрадиционализме действует *героическая* система обретения смыслов и ценностей, которые живут исключительно моим трудом понимания, моим индивидуальным бытием (а без меня их нигде нет). Такие живые смыслы обнаруживаются и в чужом слове, которое было бы без этого труда понимания стёртым и обезличенным.

Определяя сущность «классичности», Элиот в статье «Что такое классик?» (1944) говорит о «зрелости» как о важной его примете¹⁴⁵. Вспомним, что греческая основа «акмэ» в названии акмеизма тоже означает «зрелость», «период расцвета». Если романтики ориентировались на молодость, авангардисты шли дальше, к детству, а исходная культурная ситуация XX в. понимается как старость, то неотрадиционалисты искали зрелости.

Как человек этой возрастной фазы относится к чужому слову, ценностям предшествующих поколений? Если молодость бунтует против них, стремится их преодолеть, то зрелость *делает их своими*.

В этом же эссе Элиот приводит очень специфический вариант «усвоения» чужого слова у Вергилия, которого он считает единственным полноценным классиком во всей мировой литературе (остальные лишь приближаются к этому идеалу). Римский поэт «можно сказать, переписывал латинскую поэзию – в том смысле, что он, например, брал у предшественника какую-то фразу или пример и доводил их до совершенства»¹⁴⁶.

Во-первых, это закрывает вопрос о возможности соответствия цитатности у Элиота и постмодернистского прозаического отчуждения слова, его бессознательного бытования помимо автора и т. д. Элиотовский классик осуществляет героический труд привнесения ценностей в реальность, духовную работу понимания чужого слова, которая прояснит его, заставит светиться живой осмысленностью.

¹⁴⁵Элиот Т. С. Что такое классик? // Элиот Т. С. Назначение поэзии. М., 1997. С. 243–248.

¹⁴⁶ Там же. С. 251.

А во-вторых, слово оказывается настолько освоенным, что оно парадоксальным образом становится более осмысленным, чем было в первоисточнике, откуда его позаимствовал Вергилий.

Нет возможности уловить, как структурно работает такое понимание; мы не можем повторить такой эффект в собственной духовной работе. Но мы вынуждены признать, что такое «сверх-понимание» возможно: в отечественной традиции тоже есть классик подобного типа. А. С. Пушкин так же полностью соткан из заимствований и тоже доводит чужое слово до совершенства, которого не было в исходном оригинале.

Так понимаемая работа со словом позволяет нам уточнить общий облик лишённой лирического самовыражения поэзии Элиота. Его философские медитации свободны от эмоций, но они и не рациональны. Стихотворения посвящены прояснению смыслов, усмотрению «умных» вещей, если воспользоваться формулой А. Лосева, то есть вещей, которые светятся своей осмысленностью, имеют эйдетическое лицо.

В самом начале разговора об Элиоте предлагалась метафорическая антитеза: романтики от поверхности вещей идут к глубинной тьме, а классики – к светлым сущностям. Эта метафора может помочь понять, что Вергилий делает со словом и что и как английский поэт выражает, отказавшись от эмоций в своей поэзии.

2.3. Итоги второй антиномии

Модерн и авангард развивают принципы романтической эстетики. Правда, её сущность нуждается в уточнении. Принятые сегодня представления о признаках романтизма (индивидуализм, двоемирие, лиризм, фрагментарность) сформулированы в противопоставлении реализму, а в данной работе мы опираемся на его противопоставление классическому как более продуктивное и востребованное в XX в. (Справедливости ради можно признать, что неоромантики чаще использовали привычное нам отталкива-

ние от реализма, второй вариант в основном применяли в полемике с ними неоклассики, но у последних эстетические основы разрабатывались более системно и ответственно).

Ревизия принципов романтической программы с учётом опыта XX в., заставляет признать в качестве главных, во-первых, приоритетность новизны, во-вторых, обращение к творческому хаосу.

Произведение уже не должно быть связано с красотой, как и с добром или истиной. Единственным оставшимся критерием состоятельности художественного произведения остаётся новизна. Именно последняя напрямую связана с нашими представлениями о креативности: если нет её, мы уже не можем назвать деятельность художника творческой. А красота, добро или истина смотрят в прошлое, на уже существующие образцы, поэтому могут мешать творцу.

Создание нового и невиданного не поддаётся управлению и сознательному контролю, его нельзя запланировать. Романтическая эстетика предполагает обращение к творящей силе хаоса: порождать новое может только он, всё оформленное (в том числе культурное, личностное, разумное) такой силы не имеет. Авангард доводит этот принцип до предела, правда без философствования на эту тему и с использованием конкретных моделей хаоса: толпа, выразителем которой становится футурист, или бессознательное, говорящее поверх и помимо личности поэта у сюрреалистов.

И вновь, как и в случае с принципом новизны, наши обыденные некритически принятые представления о творчестве оказываются тождественными романтической программе. В авангардном хаосе нам труднее всего увидеть родство с нашими предрассудками, но такое тождество несомненно. Мы тоже считаем, что творчество невозможно без вдохновения, то есть силы, которая не поддаётся контролю и планированию, приходит и творит вместо нас. Вдохновение – «одомашненный» романтический творческий хаос.

Определив магистральные приметы такой эстетики, можно рассмотреть частности её индивидуальных реализаций в XX в.

В этой работе предлагается различать модерн и авангард как самостоятельные направления (хотя правомерно и мнение, согласно которому второй является лишь ответвлением первого) – такой подход позволяет увидеть внутреннюю дифференциацию неклассического, которое многие склонны объединять в неразличимую массу примерно похожего непривычного и странного. Модерн, как правило, нацелен на постижение сокровенного иррационального смысла реальности, а авангард стремится удивить, поразить воображение, шокировать и эпатировать читателя.

Кубизм демонстрирует творческую мощь художника, способного перестроить реальность по собственным правилам, заменить природные формы авторскими. Футуризм пробуждает внеличностные силы творящего хаоса толпы или первоматерии. Дадаизм идёт по пути профанации и игрового разрушения, что позволяет вскрыть изначальную абсурдность всей реальности, мнимость любой осмысленности и культурной организованности. Сюрреализм обращается к творческому хаосу бессознательного.

Ультраизм, на первый взгляд, идёт противоположным путём, возводя в абсолют «я» поэта, его гениальность и избранность. Именно с таким индивидуализмом, а не с внеличностным хаосом мы привыкли ассоциировать романтизм. Но что такое гений? Ультраисты в полном соответствии с логикой романтизма описывают его с использованием богословской модели «причины самого себя»: гений, как Бог, не определяется внешними причинами, а сам создаёт их, он причастен первотворению. Но разве эта креативная сила исходит из психологических персональных особенностей гения? Нет, они обусловлены отвергнутыми внешними причинами, творческая мощь лежит за их пределами, в зоне «ультра». Гений романтизма – персонализированный хаос.

По какому-то парадоксу, несмотря на то, что широкому читателю ближе и понятнее произведения классиков, именно по ним он строит представления о художественном, о правилах чтения и т. д., в предрассудках о природе творчества мы обнаруживаем романтическую модель. Тем более удивительно, что эта про-

грамма стала важным фактором культуры только в последние два века, а до неё безраздельно царило классическое.

Могло ли романтическое просочиться в массовое сознание за это время? Скорее, эти предрассудки были там и до этого и лишь оказались узаконены романтиками. А классическая модель, несмотря на многовековое доминирование, всегда была уделом немногих избранных, плодом сложного духовного труда и поиска.

И нам придётся предпринять усилие для понимания этой программы. Суть классического, традиционного оказалась не столь очевидна. Представителям этой программы в XX в. тоже уже нельзя быть просто «традиционалистами» – приходится становиться «неотрадиционалистами», делать усилие возрождения, ставить трансцендентальные вопросы об онтологических основаниях искусства, о самой возможности художественного, о том, нужно ли оно реальности.

И в свете этих вопросов приходится отбросить многие предрассудки, в частности об обязательной привязке творчества к новизне. Искусство служит не новому, а вечному. Здесь программа неотрадиционализма несколько выпрямлена (сами поэты этого направления используют категорию «новизна»), но такое выпрямление и преувеличение оказалось действительно необходимо.

Сущность неотрадиционализма в основном рассмотрена на основе наследия Т. С. Элиота, с точечным привлечением материала других представителей этого направления (или художников, близких к нему): акмеисты, герметисты, Г. Гессе периода «Игры в бисер», И. Бродский.

Как возможно творчество без создания нового, в повторении вечных сюжетов, которые показаны в искусстве сотни раз? Зачем нужен современный поэт, если были великие предшественники? Современный поэт необходим, потому что Данте, Шекспир, Пушкин и т. д. проделали труд понимания вечных ценностей, наполнения пустых слов живыми смыслами для своего времени. А теперь они отсутствуют в ценностном событии этого момента, духовные результаты их работы приходят к нам вновь в виде пу-

стых слов. И нам нужно заново проделать труд возвращения живых смыслов уже для своего времени.

Именно такое придание существования вечному, перформанс слова в ценностное бытие, инкарнация смысла в реальности теперь осознаётся как сущность творчества.

Ценности, вечное, сама человечность реальности – всего это не существует, если мы героически (в гегелевском понимании) не придаём ему действительного существования; всё это неспособно само по себе, без нас, себя воспроизводить и поддерживать (точнее, возобновляется бесчеловечный прозаический, по Гегелю, аспект). Без нашей духовной работы, без возобновления действия вечного в нашем времени человечность мира распадается.

В этом приоткрывается насущная сторона вечных ценностей. Они, по-видимому, бесполезны, не дают непосредственных плодов, но их появление меняет всё в масштабах целого: человек впервые становится человеком, культура становится культурой. И без такой точки трансгрессии это невозможно.

Служение существенному – единственная форма обретения нужности твоей индивидуальности для всей реальности, потому что без тебя в твоём незаменимом месте и времени вечного не будет вообще.

В этой связи пересматривается сущность индивидуального. Последнее не в отрицательной непохожести и отталкивании от традиции – оно может быть позитивно обретено только на пути смиренного служения существенному, вечному, традиции. По этой же причине деперсонализация у Т. Элиота не равна дегуманизации модерна и авангарда или «смерти автора» в постмодерне. Деперсонализация, наоборот, обретение утраченной человеческой выстроенности мира вокруг моего личного духовного вклада, необходимого как реальному, так и вечному.

Нельзя утверждать тождество цитатности Элиота и интертекстуальности постмодерна. Для последнего характерна прозаически отчуждённая бессознательная текстуальность, чужое слово в нём действует за пределами воли и контроля «умершего» автора.

В неотрадиционализме речь идёт о героическом персональном наполнении реальности ценностями: и в чужом слове мой незаменимый труд понимания возрождает живую осмысленность.

На художника-классика (не только в неотрадиционализме XX в., но и на протяжении всей истории) возложена миссия сохранения человечности реальности, «искупления» времени. Эту миссию приходится выполнять в недружелюбной среде, без признания, благодарности, даже без гарантий, что у тебя всё получилось и ты действительно послужил вечному и существенному, на свой страх и риск.

ВМЕСТО ЗАКЛЮЧЕНИЯ

Художественный материал XX в. сопротивляется стереотипному прочтению по готовым культурным рецептам, а значит, требует герменевтического проникновения за пелену непонимания.

Предложенные в этой книге антиномии образовали похожие пары. С одной стороны оказалось странное, причудливое, инаковое, чуждое. И в этом случае очевидна необходимость герменевтической путеводной нити в лабиринте незнакомых смыслов. Мы старались в своей интерпретации не нарушать инаковость и новизну этого художественного опыта, не адаптировать и не нивелировать его своеобразие, не превращать незнакомое в знакомое и непривычное в привычное, а выучить «тёмный язык» иного.

На втором полюсе было обнаружено обманчиво понятное, но на деле требующее ещё большего труда духовного выстраивания, наполнения стёртых слов живыми смыслами. Оказалось, что, принимая как нормативный образец гуманистически ориентированную классику, мы забыли лежащие в её основе причины нужности художественного, подлинную подоплёку человечности реальности. Поиск Прустом самой возможности быть человеком, решение Элиотом вопроса о том, зачем нужен современный поэт, если уже были Шекспир и Данте, – всё это заставляет заново искать живой смысл во всем знакомых вечных сюжетах.

Конечно, эта небольшая книга не претендует на то, чтобы полностью исчерпать антиномии XX в., раскрыть все смысловые тайны столетия. Огромное количество вопросов осталось за скобками. Все они могут стать поводом для будущих опытов герменевтического понимания.

Библиографический список

1. Адорно, Т. Заметки о Кафке [Текст] / Т. Адорно // Ф. Кафка. Процесс. – СПб : Амфора, 2000. – С. 297–326.
2. Альбаре, С. Господин Пруст. Воспоминания, записанные Жоржем Бельмоном [Текст] / С. Альбаре. – СПб : Модерн. 2002. – 368 с.
3. Антология французского сюрреализма: 20-е годы [Текст]. – М. : ГИТИС, 1994. – 390 с.
4. Аполлинер, Г. Поэзия. Новеллы. Письма к любимой [Текст] / Г. Аполлинер. – М. : ЭКСМО-Пресс, 1999. – 480 с.
5. Аполлинер, Г. Собрание сочинений : в 3 т. [Текст] / Г. Аполлинер. – Т. 3. – М. : Книговек, 2011. – 384 с.
6. Арто, А. Театр и его двойник. Театр Серафима [Текст] / А. Арто : [пер. с франц., коммент. С. А. Исаева]. – М. : Мартис, 1993. – 191 с.
7. Батай, Ж. Литература и зло. Э. Бронте, Бодлер, Мишле, Блейк, Сад, Пруст [Текст] / Ж. Батай : [пер. с франц., предисл. и коммент. Н. В. Бунтман]. – М : МГУ, 1994. – 166 с.
8. Бахтин, М. М. К вопросам теории романа. К вопросам теории смеха. <О Маяковском> [Текст] / М. М. Бахтин // М. М. Бахтин. Собрание сочинений : в 7 т. – Т. 5 : Работы 1940-х. – начала 1960-х годов. – М. : Русские словари, 1996. – С. 48–62.
9. Бахтин, М. М. Творчество Франсуа Рабле и народная культура средневековья и Ренессанса [Текст] / М. М. Бахтин // М. М. Бахтин. Собрание сочинений : в 7 т. – Т. 4 (II). – М. : Русские словари, 2010. – С. 7–508.
10. Беньямин, В. Кафка [Текст] / В. Беньямин. – М. : Ad Marginem, 2000. – 320 с.
11. Бергсон, А. Творческая эволюция [Текст] / А. Бергсон. – М., 2001. – 384 с.

12. Бланшо, М. От Кафки к Кафке [Текст] / М. Бланшо. – М., 1998. – 240 с.
13. Бочаров, С. Г. Критический реализм XX века и модернизм [Текст] / С. Г. Бочаров. – М. : Наука, 1967. – 286 с.
14. Брехт, Б. О литературе [Текст] / Б. Брехт. – М. : Художественная литература, 1977. – 430 с.
15. Брод, М. Пражский круг [Текст] / М. Брод. – СПб : Изд-во им. Н. И. Новикова, 2007. – 337 с.
16. Брод, М. Франц Кафка: Узник абсолюта [Текст] / М. Брод. – М. : Центрполиграф, 2003. – 284 с.
17. Бродский, И. В тени Данте [Текст] / И. Бродский // Бродский, И. Письмо к Горацию. – М. : Наш дом, 1998. – С. 37–54.
18. Буачидзе, Г. Аполлинер и пути развития французской поэзии [Текст] / Г. Буачидзе. – Тбилиси : б. и., 1989. – 422 с.
19. Бьюзин, А. Пруст: атмосфера ревности [Текст] / А. Бьюзин // Иностранная литература. – М., 1993. – № 10. – С. 248–252.
20. Ванейгем, Р. Бесцеремонная история сюрреализма [Текст] / Р. Ванейгем. – М. : Гилея, 2014. – 185 с.
21. Великовский, С. И. В скрещенье лучей: групповой портрет с Полем Элюаром (Мастера французской лирики XIX–XX столетий) [Текст] / С. И. Великовский. – М. : Советский писатель, 1987. – 399 с.
22. Гадамер, Г.-Г. Философские основания XX века [Текст] / Г. Г. Гадамер // Гадамер, Г.-Г. Актуальность прекрасного. – М. : Искусство, 1991. – С. 15–26.
23. Гегель, Г. В. Ф. Эстетика : в 4 т. [Текст] / Г. В. Ф. Гегель. – Т. 1. – М. : Искусство, 1968. – 312 с.
24. Гегель, Г. В. Ф. Эстетика : в 4 т. [Текст] / Г. В. Ф. Гегель. – Т. 2. – М. : Искусство, 1969. – 326 с.

25. Гессе, Г. Игра в бисер [Текст] / Г. Гессе // Гессе, Г. Собрание сочинений : в 8 т. – Т. 5. – М. : Прогресс–Литера ; Харьков : Фолио, 1994. – С. 7–466.
26. Гессе, Г. Размышления об «Идиоте» Достоевского [Текст] / Г. Гессе // Гессе, Г. Собрание сочинений : в 8 т. – Т. 8. – М. : Прогресс. – Литера ; Харьков : Фолио, 1995. – С. 89–95.
27. Гессе, Г. Франц Кафка [Текст] / Г. Гессе // Гессе, Г.. Письма по кругу. – М. : Прогресс, 1987. – С. 246–256.
28. Гинзбург, Л. Я. О психологической прозе [Текст] / Л. Я. Гинзбург. – М. : INTRADA, 1999. – 415 с.
29. Голенищев-Кутузов, И. От сумеречников к неоавангардистам. (Итальянская поэзия XX века) [Текст] / И. Голенищев-Кутузов // Вопросы литературы. – М., 1968. – № 6. – С. 105–109.
30. Гулыга, А. В призрачном мире бюрократии (Франц Кафка и его роман «Замок») [Текст] / А. Гулыга // Иностранная литература. – М., 1988. – № 3. – С. 217–223.
31. Дадаизм в Цюрихе, Берлине, Ганновере и Кёльне. Тексты, иллюстрации, документы [Текст] / отв. ред. К. Шуман ; [пер. с нем. С. Дмитриева]. – М.: Республика, 2001. – 559 с.
32. Делёз, Ж. Логика смысла. Фуко, М. *Theatrum philosophicum* [Текст] / Ж. Делёз, М. Фуко : [пер. с франц.] – М. : Раритет ; Екатеринбург : Деловая книга, 1998. – 480 с.
33. Делёз, Ж. Марсель Пруст и знаки [Текст] / Ж. Делёз. – СПб : Алетейя, 1999. – 186 с.
34. Делёз, Ж. Кафка: За малую литературу [Текст] / Ж. Делёз, Ф. Гваттари. – М. : Инст-т общегуманитарных исслед., 2015. – 111 с.
35. Деррида, Ж. Два слова для Джойса [Текст] / Ж. Деррида // *Ad Marginem*'93. – М. : Ad Marginem, 1994. – С. 354–383.
36. Джойс, Дж. Улисс : роман [Текст] / Дж. Джойс : [пер. с англ. В. Хинкинса, С. Хоружего]. – М. : Республика, 1993. – 669 с.

37. Днепров, В. Д. Психологический роман М. Пруста [Текст] / В. Д. Днепров // Днепров, В. Д. Идеи времени и формы времени. – Л. : Советский писатель, 1980. – С. 385–431.
38. Достоевский: Эстетика и поэтика : словарь-справочник [Текст]. – Челябинск : Металл, 1997. – 271 с.
39. Жирмунский, В. М. Задачи поэтики [Текст] / В. М. Жирмунский // Жирмунский, В. М. Теория литературы. Поэтика. Стилистика. – Л. : Наука, 1977. – С. 15–55.
40. Зарубежная литература XX века [Текст]. – М. : Высш. шк., 2004. – 232 с.
41. Зарубежная литература XX века : практ. занятия [Текст] / И. В. Кабанова, О. В. Козонкова, С. Ю. Павлова и др. – М. : Флинта, 2017. – 472 с.
42. Затонский, Д. Ф. Франц Кафка и проблемы модернизма [Текст] / Д. Ф. Затонский. – М. : Высшая школа, 1972. – 136 с.
43. Ионкинс, Г. Э. Английская поэзия XX века (1917–1945) [Текст] / Г. Э. Ионкинс. – М. : Высшая школа, 1980. – 200 с.
44. Камю, А. Надежда и абсурд в творчестве Франца Кафки [Текст] / А. Камю // Камю, А. Бунтующий человек. – М. : Изд-во полит. лит., 1990. – С. 93–101.
45. Канетти, Э. Другой процесс. Франц Кафка в письмах к Фелице. Повесть-эссе [Текст] / Э. Канетти // Иностранная литература. – М., 1993. – № 7. – С. 141–195.
46. Кант, И. Критика способности суждения. Первое введение в «Критику способности суждения» [Текст] / И. Кант // Кант, И. Сочинения = Werke (на немецком и русском языках). – Т. 4. – М : Наука, 2001. – 1120 с.
47. Кафка, Ф. Америка. Процесс. Из дневников [Текст] / Ф. Кафка : [пер. с нем. В. Белоножко, Р. Райт-Ковалёвой, Е. Кацевой]. – М. : Политиздат, 1991. – 604 с.

48. Кафка, Ф. Дневники, 1910– 1912 [Текст] / Ф. Кафка. – М. : АСТ ; Харьков : Фолио, 2001. – 320 с.
49. Кафка, Ф. Замок. Новеллы и притчи. Письмо к отцу. Письма к Милене [Текст] / Ф. Кафка. – М. : Политиздат, 1991. – 574 с.
50. Кафка, Ф. Процесс : роман [Текст] / Ф. Кафка : [пер. с нем. и прим. Г. Ноткина]. – СПб : Амфора, 2000. – 349 с.
51. Кьеркегор, С. Или–или. Фрагмент из жизни [Текст] / С. Кьеркегор [пер. с дат. Н. Исаевой, С. Исаева]. – М. : Академический проект, 2014. – 776 с.
52. Леви-Стросс, К. Сырое и варёное [Текст] / К. Леви-Стросс // Семиотика и искусствознание. – М., 1972. – С. 25–49.
53. Лукач, Д. Теория романа. Глава «Романтизм разочарования» [Текст] / Д. Лукач // Новое литературное обозрение. – М., 1994. – № 9. – С. 57–67.
54. Мамардашвили, М. К. Картезианские размышления [Текст] / М. К. Мамардашвили. – М. : Прогресс ; Культура, 1993. – 352 с.
55. Мамардашвили, М. К. Лекции о Прусте. Психологическая топология пути [Текст] / М. К. Мамардашвили. – М. : Ad Marginem, 1995. – 547 с.
56. Мандельштам, Н. Недобор и перебор [Текст] / Н. Мандельштам // Вопросы литературы. – М., 1988. – № 8. – С. 204–208.
57. Манн, Т. В честь поэта: Франц Кафка и его «Замок» [Текст] / Т. Манн // Кафка, Ф. Замок. – СПб : Амфора, 1999. – С. 398–405.
58. Мирский, Д. Из современной английской поэзии (о Т. С. Элиоте) [Текст] / Д. Мирский // Мирский, Д. Статьи о литературе. – М. : Худ. лит., 1987. – С. 187–208
59. Михайлов, А. Д. Поэтика Пруста [Текст] / А. Д. Михайлов. – М. : Языки славянской культуры, 2012. – 502 с.

60. Мориак, К. Пруст [Текст] / К. Мориак. – М. : Независимая газета, 1999. – 285 с.
61. Мортон, А. Л. От Мэлори до Элиота [Текст] / А. Л. Мортон. – М. : Прогресс, 1995. – 256 с.
62. Мукаржовский, Я. Основные принципы авангарда [Текст] / Я. Мукаржовский // Мукаржовский, Я. Исследования по эстетике и теории искусства. – М. : Искусство, 1994. – С. 570–580.
63. Набоков, В. В. Лекции по зарубежной литературе [Текст] / В. В. Набоков. – М. : Независимая Газета, 1998. – 515 с.
64. Называть вещи своими именами [Текст]: прогр. выступления мастеров з.-евр. лит. XX века. – М. : Прогресс, 1986. – 637 с.
65. Ницше, Ф. Рождение трагедии, или Эллинство и пессимизм [Текст] / Ф. Ницше // Ницше, Ф. Сочинения : в 2 т. – М. : Мысль, 1990. – Т. 1. – С. 47–157.
66. Ортега-и-Гассет, Х. Избранные труды [Текст] / Х. Ортега-и-Гассет. – М. : Весь Мир, 2000. – 700 с.
67. Ортега-и-Гассет, Х. Время, расстояние и форма в искусстве Пруста [Текст] / Х. Ортега-и-Гассет // Ортега-и-Гассет, Х. Эстетика. Философия культуры. – М. : Искусство, 1991. – С. 176–186.
68. Ортега-и-Гассет, Х. Дегуманизация искусства [Текст] / Х. Ортега-и-Гассет // Ортега-и-Гассет, Х. Эстетика. Философия культуры. – М. : Искусство, 1991. – С. 218–260.
69. Пестова, Н. В. Австрийский литературный экспрессионизм : монография [Текст] / Н. В. Пестова. – Екатеринбург : Урал. гос. пед. ун-т, 2015. – 273 с.
70. Пестова, Н. В. Немецкий литературный экспрессионизм [Текст]: учеб. пособие по зарубежной литературе: первая четверть XX века / Н. В. Пестова. – Екатеринбург : Урал. гос. пед. ун-т, 2004. – 336 с.

71. Подорога, В. А. Выражение и смысл [Текст] / В. А. Подорога. – М. : Ad Marginem, 1995. – 427 с.
72. Проскурникова, Т. Б. Антонен Арто – теоретик «театра жестокости» [Текст] / Т. Б. Проскурникова // Современное западное искусство. XX век: Проблемы и тенденции. – М. : Наука, 1982. – С. 130–160.
73. Пруст, М. Обретённое время [Текст] / М. Пруст : [пер. с франц. А. Смирновой]. – СПб : Амфора, 2007. – 475 с.
74. Пруст, М. Письма [Текст] / М. Пруст : [пер. с франц.]. – М. : Гласность, 2002. – 351 с.
75. Пруст, М. Пленница [Текст] / М. Пруст : [пер. с франц. Н. М. Любимова]. – М. : Республика, 1993. – 380 с.
76. Пруст, М. По направлению к Свану [Текст] / М. Пруст : [пер. с франц. Н. Любимова]. – М. : Художественная литература, 1973. – 464 с.
77. Пруст, М. Под сенью девушек в цвету [Текст] / М. Пруст : [пер. с франц. Н. Любимова]. – М. : Художественная литература, 1976. – 560 с.
78. Пруст, М. Против Сент-Бёва [Текст] : статьи и эссе / М. Пруст. – М. : ЧеРо, 1999. – 222 с.
79. Пруст, М. У Германтов [Текст] / М. Пруст : [пер. с франц. Н. М. Любимова]. – М. : Республика, 1993. – 541 с.
80. Ревель, Ж.-Ф. О Прусте [Текст] / Ж.-Ф. Ревель. – М. : Знак-СП, 1995. – 190 с.
81. Рорти, Р. Самосозидание и причастность: Пруст, Ницше и Хайдеггер [Текст] / Р. Рорти // Рорти, Р. Случайность, ирония и солидарность. – М. : Русское феноменологическое общество, 1996. – С. 130–160.
82. Руднев, В. П. Словарь культуры XX века [Текст] / В. П. Руднев. – М. : Аграф, 1999. – 381 с.
83. Сартр, Ж.-П. Бытие и ничто: Опыт феноменологической онтологии [Текст] / Ж.-П. Сартр. – М. : Республика, 2000. – 639 с.

84. Седелник, В. Д. Дадаизм и дадаисты [Текст] / В. Д. Седелник. – М. : ИМЛИ РАН, 2010. – 552 с.
85. Синий всадник [Текст]: сб. ст. / под ред. В. Кандинского и Ф. Марка. – М. : Изобразительное искусство, 1996. – 143 с.
86. Сумерки человечества. Лирика немецкого экспрессионизма [Текст]. – М. : Московский рабочий, 1990. – 270 с.
87. Таганов, А. Н. Формирование художественной системы М. Пруста и французская литература на рубеже XIX–XX веков [Текст] / А. Н. Таганов. – Иваново : ИГУ, 1993. – 131 с.
88. Толмачёв, М. В. Марсель Пруст. К вопросу о кризисе французского модернистского романа 1920-х годов [Текст] : автореф. дис. ... канд. филол. наук : [место защиты : Мос. гос. пед. ун-т им. В. И. Ленина] / Толмачёв Михаил Васильевич. – М., 1965. – 20 с.
89. Турчин, В. С. По лабиринтам авангарда [Текст] / В. С. Турчин. – М. : МГУ, 1993. – 246 с.
90. Тынянов, Ю. Н. Архаисты и новаторы [Текст] / Ю. Н. Тынянов. – Л. : Прибой, 1929. – 595 с.
91. Тынянов, Ю. Н. Литературная эволюция: Избранные труды [Текст] / Ю. Н. Тынянов. – М. : Аграф, 2002. – 496 с.
92. Тюпа, В. И. Постсимволизм: теоретические очерки русской поэзии XX века [Текст] / В. И. Тюпа. – Самара, 1998. – 115 с.
93. Ушакова, О. М. Ф. М. Достоевский и Т. С. Элиот: Формы репрезентации и парадоксы интерпретации [Текст] / О. М. Ушакова // Литературоведческий журнал. – М. : Инст-т науч. информации по общественным наукам РАН, 2014. – № 34. – С. 35–49.
94. Фрейд, З. По ту сторону удовольствия (1920) [Текст] / З. Фрейд // Фрейд, З. Собрание сочинений : в 10 т. – Т. 3 : Психология бессознательного. – М. : СТД, 2006. – С. 231–289.

95. Фрейд, З. Художник и фантазирование [Текст] / З. Фрейд : [пер. с нем.] ; под ред. Р. Ф. Додельцева, К. М. Долгова. – М. : Республика, 1995. – 396 с.
96. Фрейд, З. Исследования истерии [Текст] / З. Фрейд, Й. Брейер // Фрейд, З. Собрание сочинений : в 26 т. – Т. 1. – СПб : Вост.-Европ. инст-т психоанализа, 2005. – С. 17–305.
97. Фромм, Э. «Процесс» Франца Кафки [Текст] / Э. Фромм // Фромм, Э. Душа человека. – М. : Республика, 1992. – С. 292–298.
98. Хайдеггер, М. Бытие и время [Текст] / М. Хайдеггер. – М. : Ad Marginem, 1997. – 451 с.
99. Хоружий, С. С. Бахтин, Джойс, Люцифер [Текст] / С. С. Хоружий // Бахтинология. – СПб : Алетейя, 1995. – С. 12–26.
100. Шенье-Жандрон, Ж. Сюрреализм [Текст] / Ж. Шенье-Жандрон. – М. : НЛО, 2002. – 410 с.
101. Шестов, Л. Достоевский и Ницше [Текст] / Л. Шестов // Шестов, Л. Сочинения : в 2 т. – Т. 1. – Томск : Водолей, 1996. – С. 317–464.
102. Шувалов, А. В. Вечные спутники: творчество и шизофрения [Текст] / А. В. Шувалов, О. Ж. Бузик. – М. : Инст-т консультирования и системных решений, 2016. – 258 с.
103. Экспрессионизм: Драматургия. Живопись. Графика. Музыка. Киноискусство [Текст] : сб. ст. – М. : Наука, 1966. – 156 с.
104. Элиот, Т. С. «Улисс», порядок и миф [Текст] / Т. С. Элиот // Иностранная литература. – М., 1988. – № 12. – С. 227–230.
105. Элиот, Т. С. Бесплодная земля [Текст] / Т. С. Элиот ; изд. подгот. В. М. Толмачёв, А. Ю. Зиновьева (Литературные памятники). – М. : Ладомир : Наука, 2014. – 526 с.
106. Элиот, Т. С. Избранная поэзия. Поэмы, лирика, драматическая поэзия [Текст] / Т. С. Элиот. – СПб : Северо-Запад, 1994. – 446 с.

107. Элиот, Т. С. Назначение поэзии [Текст] / Т. С. Элиот. – М. : Совершенство, Киев : Air Land. 1997. – 350 с.
108. Энциклопедический словарь сюрреализма. – М. : ИМЛИ РАН, 2007. – 581 с.
109. Юнг, К. Г. Монолог «Улисса» [Текст] / К. Г. Юнг // Юнг, К. Г. Избранное. – Минск : Попурри, 1998. – С. 381–416.
110. A Franz Kafka encyclopedia [Text]. – Westport : Greenwood Press, 2005. – 344p.
111. Drew, E. Eliot. The Design of His Poetry [Text] / E. Drew. – N. Y. : Scribner, 1949. – 212 p.
112. Poertner P. Literatur-Revolution 1910–1925. Dokumente – Manifeste – Programme. Bd. II : Zur Begriffsbestimmung der Ismen [Text] / P. Poertner. – Neuwied am Rhein, Berlin-Spandau. Hermann Luchterhand Verlag, 1961. – 613 s.
113. Schrei und Bekenntnis. Expressionistisches Theater [Text]. – Luchterhand Viel. Neuwied a. R., 1959. – 1012 s.

Козаков Алексей Аширович

АНТИНОМИИ МИРОВОЙ ЛИТЕРАТУРЫ XX ВЕКА
Монография

Редактор Л. В. Калугина
Компьютерная верстка Л. В. Калугиной

Подписано в печать 22.11.2019.
Печать на ризографе. Бумага офсетная. Формат 60×84/16.
Печ. л. 11,25. Уч.-изд. л. 5,9. Тираж 50 экз. Заказ
Омская гуманитарная академия, 644105, Омск, ул. 4-я Челюскинцев, 2а.

Отпечатано в полиграфическом отделе издательства
Омской гуманитарной академии.
644105, Омск, ул. 4-я Челюскинцев, 2а, тел. 28-47-43.